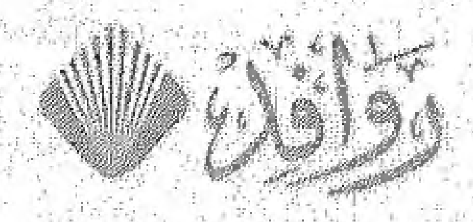


الخـط العـربي
وحـدود المصطلـح الفنـي

إسهام

دكتور إدهام محمد حنش

٣



الخط العربي
وحدود المصطلح الفني

دكتور إدهام محمد حنش

دكتور إدهام محمد حنش

من مواليد الموصل بالعراق عام ١٩٦١، حاصل على الدكتوراه في التراث العلمي لفن الخط العربي، أستاذ جامعي، يعمل رئيساً للقسم الأكاديمي بكلية الفنون والعمارة الإسلامية بجامعة البلقاء التطبيقية بالأردن. صدر له عدد من المؤلفات منها: "الخط العربي وإشكالية النقد الفني" (١٩٩٠)، و "الخط العربي ومكانته الفنية المعاصرة" (١٩٩٢)، و "الخط العربي في الموصل" (١٩٩٦)، و "الأنامل والأثر: سيرة فنية للخطاط هاشم البغدادي" (١٩٩٧)، و "الخط العربي في الوثائق العثمانية" (١٩٩٨)، و "الخط العربي وإشكالية المصطلح الفني" (٢٠٠٧)، و "طبقات الخطاطين" (٢٠٠٧).



نهر متعدد... متجدد

مشروع فكري وثقافي وأدبي يهدف إلى الإسهام النوعي في إثراء المحيط الفكري والأدبي والثقافي بإصدارات دورية وبرامج تدريبية وفق رؤية وسطية تدرك الواقع وتستشرف المستقبل



وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية
قطاع الشؤون الثقافية
إدارة الثقافة الإسلامية

ص. ب: 13 الصفاة، رمز بريدي: 13001 دولة الكويت .

الهاتف: 2487106(00965)- فاكس: 2468134(00965)

البريد الإلكتروني: rawafed@islam.gov.kw

تم طبع هذا الكتاب في هذه السلسلة للمرة الأولى،
ولا يجوز إعادة طبعه أو طبع أجزاء منه بأية وسيلة إلكترونية أو غير
ذلك إلا بعد الحصول على موافقة خطية من الناشر.

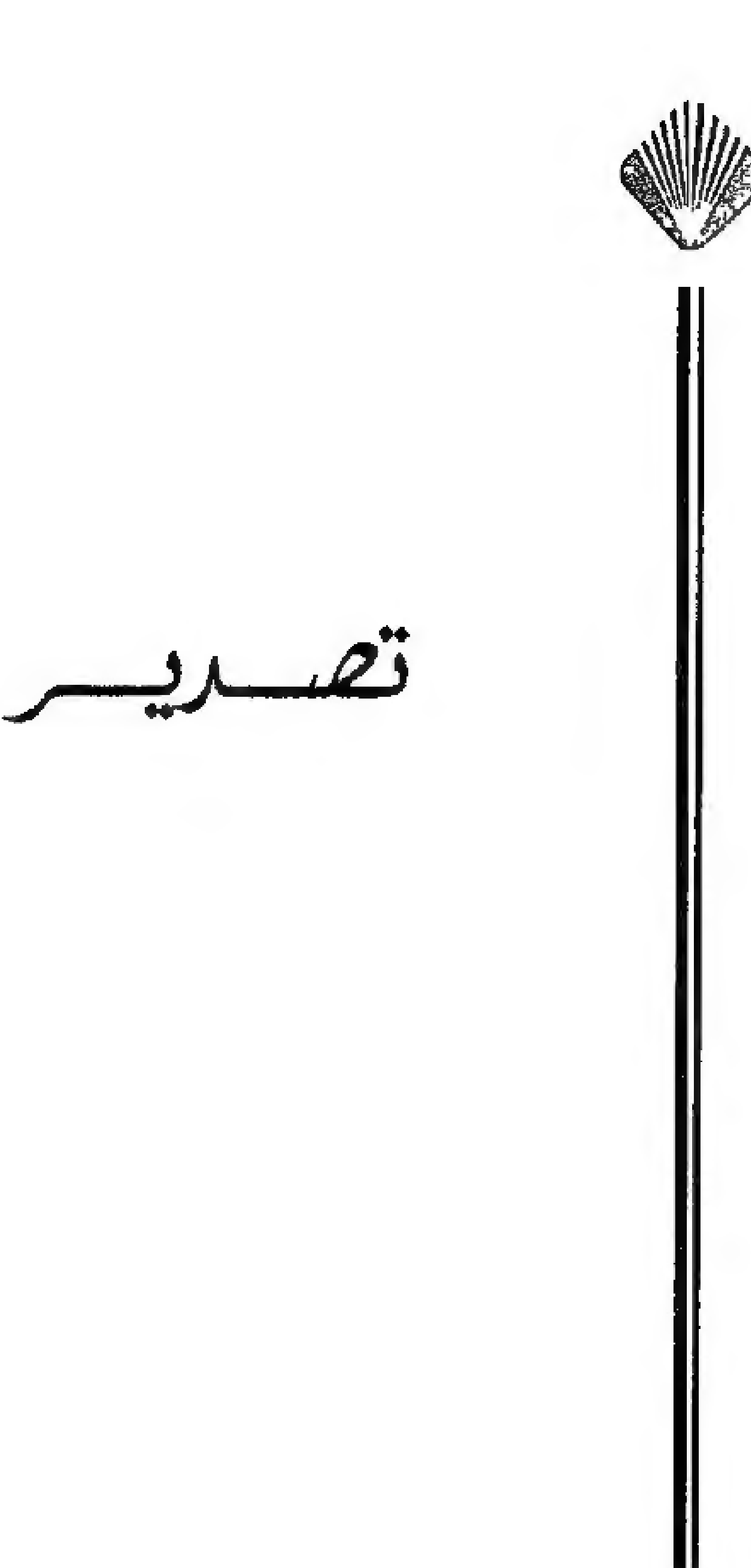
الطبعة الأولى - دولة الكويت
يناير 2008 / محرم 1429

الآراء المنشورة في هذه السلسلة لا تعبر بالضرورة عن رأي الوزارة

كافة الحقوق محفوظة للناشر
وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية
الموقع الإلكتروني للوزارة: www.islam.gov.kw

تم الحفظ والتسجيل بمكتبة الكويت الوطنية
رقم الإيداع: 446 / 2007
ردمك: 978-99906-664-7-2

فهرس المحتويات



تصدير

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين.

تمثل الفنون الإسلامية روح التفاعل بين عقيدة المسلم ورؤيته وما تجسده عبقريته الفنية في شكل خطوط وزخارف وعمارة وإيقاع وكلمة، وهي ثمرة التواصل بين ذاته وحركة الكون من حوله في مختلف أحواله النفسية والوجدانية.

وقد جاءت تلك الفنون عاكسة للتطورات الحضارية التي عرفتها البيئة الإسلامية، حاملة لآثار التنوع الثقافي والاجتماعي في مختلف أقطار العالم الإسلامي، في شبه الجزيرة العربية وفي مصر والشام وفارس والأندلس وغيرها من بلاد المسلمين.

وظل الاهتمام بالفنون الإسلامية من اختصاص الدوائر الاستشراقية ومحبي تلك الفنون في العالم العربي والإسلامي، إلى أن تم الوعي بضرورة إيجاد مؤسسات قادرة على النهوض بمهام التعريف بتلك الفنون والدعوة إلى صيانتها والاعتناء بها، وتطويرها لتظل مواكبة لمختلف التحولات الاجتماعية والثقافية والفنية.

وقد كان قطاع الشؤون الثقافية بوزارة الأوقاف بدولة الكويت مدركا لأهمية الفنون الإسلامية ودورها في التعريف بخصائص الحضارة الإسلامية وما يكمن خلفها من رؤى وأفكار تكشف عن حيوية الفكر الإسلامي وثقافته، وتبرز عطاء المسلمين المتجدد في ميدان يتواصل حوله الناس من مختلف العقائد والأديان والأجناس ليكتشفوا فيه جوانب إنسانية تمنحهم القدرة على التوازن في الرؤية وإطلاق الأحكام، وتعطيهم فرصا أكثر للتواصل والحوار الحضاري بعيدا عن لغة الإقصاء والتهميش والتجاهل .

فبادر إلى إنشاء «مركز الكويت للفنون الإسلامية» بمسجد الدولة الكبير، ووضع له برنامجا حافلا بالغايات التعريفية بالفنون الإسلامية وتبيئتها داخل الفضاء الثقافي والاجتماعي الكويتي،

واتخذ لذلك فعاليات عديدة، منها إنجازه للمؤتمر والمعرض السنويين للفنون الإسلامية الذي أضحى تقليدا سنويا يؤمه العديد من رواد الفنون والمؤسسات المهتمة وعموم المثقفين والجمهور، ومنها المعارض السنوية للفنون الإسلامية، ومنها المسابقات العديدة للخط العربي للكبار والأطفال، وذلك كله من أجل إبراز أهمية تلك الفنون في تهذيب الذوق وتنمية المواهب وتشكيل الرؤية الاعتدالية المتوازنة للوجود والحياة والمجتمع، وتهيئة الفضاء المناسب للتواصل مع المختصين وذوي الخبرة والمهتمين بالفنون الإسلامية.

وتساوقا مع تلك الأهداف، فإن قطاع الشؤون الثقافية يفرد العدد الثالث من إصدارات «إسهام»، ضمن مشروع «روافد» الفكري والثقافي والأدبي، لفن الخط العربي، وذلك بنشر كتاب: «الخط العربي وحدود المصطلح الفني» للباحث المتخصص الدكتور إدهام محمد حنش.

لقد غلب على ساحة الفنون الإسلامية التعامل مع فن الخط باعتباره ممارسة تطبيقية تكشف عن جماليات الخط العربي وثرائه التشكيلي من خلال الإمكانات العديدة التي تتيحها أنواع الخط العربي المعروفة، مع تلويناتها المحلية بالمشرق والمغرب والأندلس وإيران...

لكن هذه الصورة المهيمنة لا ينبغي أن توقع في الغفلة عن حقيقة جوهرية، وهي أن الاشتغال بالخط العربي يتجاوز حدود الممارسة التطبيقية ليشكل علما له أسسه النظرية ومصطلحاته العلمية ومناهج دراسته الموزعة بين المنهج التاريخي والمنهج الوصفي والمنهجي المقارناتي...

ومعلوم أن فن الخط ليس ممارسة فنية فقط، بل هو فن له أصوله وضوابطه، ومصطلحاته ومفاهيمه، وله تاريخ طويل من الإبداع والتجديد والتطوير، ولابد أن يكون المطلع على اللوحات الفنية

الخطية متشبعا بثقافة معرفية تغذي ثقافته البصرية وتوجهها نحو القبض على الدلالات العميقة للعمل الفني، وإلا سيبقى تأمله في اللوحة انطباعيا جملة وتفصيلا.

ومن ثم، فإن الإقدام على نشر هذا الكتاب هو دعوة إلى أن ترافق الممارسة الفنية الخطية ثقافة معرفية تحدد المفاهيم وتجلي أبعاد المصطلحات، وتزيل التداخل والاضطراب في عملية الفهم والتلقي في ميدان الخط العربي.

وإذا كانت الدراسات الهادفة إلى إلقاء ضوء الاهتمام والمعالجة على هذا الجانب نادرة وعزيزة، فإن كتاب «الخط العربي وحدود المصطلح الفني» للدكتور إدهام محمد حنش، يأتي ليكون لبنة منهجية في هذا البناء النظري المتكامل لعلم الخط العربي. ولعل هذه الغاية هي التي حكمت بناء فصوله ومباحثه ، فجاءت عبارة عن « حفريات» مصطلحية تفسيرية في تراث الخط العربي، ممثلا في مصنفات رواده، لاستخلاص بنية متكاملة من المفاهيم والمصطلحات الفنية، وتحديد دلالاتها، نشأة وتطورا، وإبراز الخصائص المميزة لكل اتجاه تشكيلي أو مدرسة فنيـة.

وقد وفق الكاتب في هذا الاتجاه، فجاء بحثه متكاملا من حيث تناوله لأهم المصطلحات الفنية في ميدان الخط العربي، متماسكا من حيث فصوله، مدعوما بمرجعية متخصصة تكشف عن إحاطة الكاتب بموضوعه إحاطة معرفية ومنهجية دقيقة.

والأمل معقود على أن يكون البحث لبنة في بناء متكامل رفع قواعده قطاع الشؤون الثقافية، تعريفا بمختلف مجالات الثقافة الإسلامية، وتحفيزا على رعايتها، وسعيا إلى إحداث حركة فكرية مسهمة في تطويرها وفعاليتها.

ويسعد قطاع الشؤون الثقافية بوزارة الأوقاف والشؤون

الإسلامية بدولة الكويت أن يقدم هذا الكتاب إلى القارئ ليسهم في تحقيق الغايات الآتية:

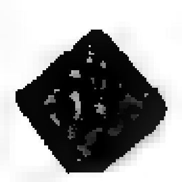
- التذكير بأهمية الفنون في الثقافة الإسلامية.

- إبراز الجهود المنهجية الرامية إلى التأصيل العلمي والمصطلحي لمفردات الفنون الإسلامية، بما فيها الخط العربي.

- إبراز دور قطاع الشؤون الثقافية في رعاية الفنون الإسلامية، و«تبيئة» الاهتمام بها داخل المجتمع الكويتي وسائر المجتمعات العربية والإسلامية.

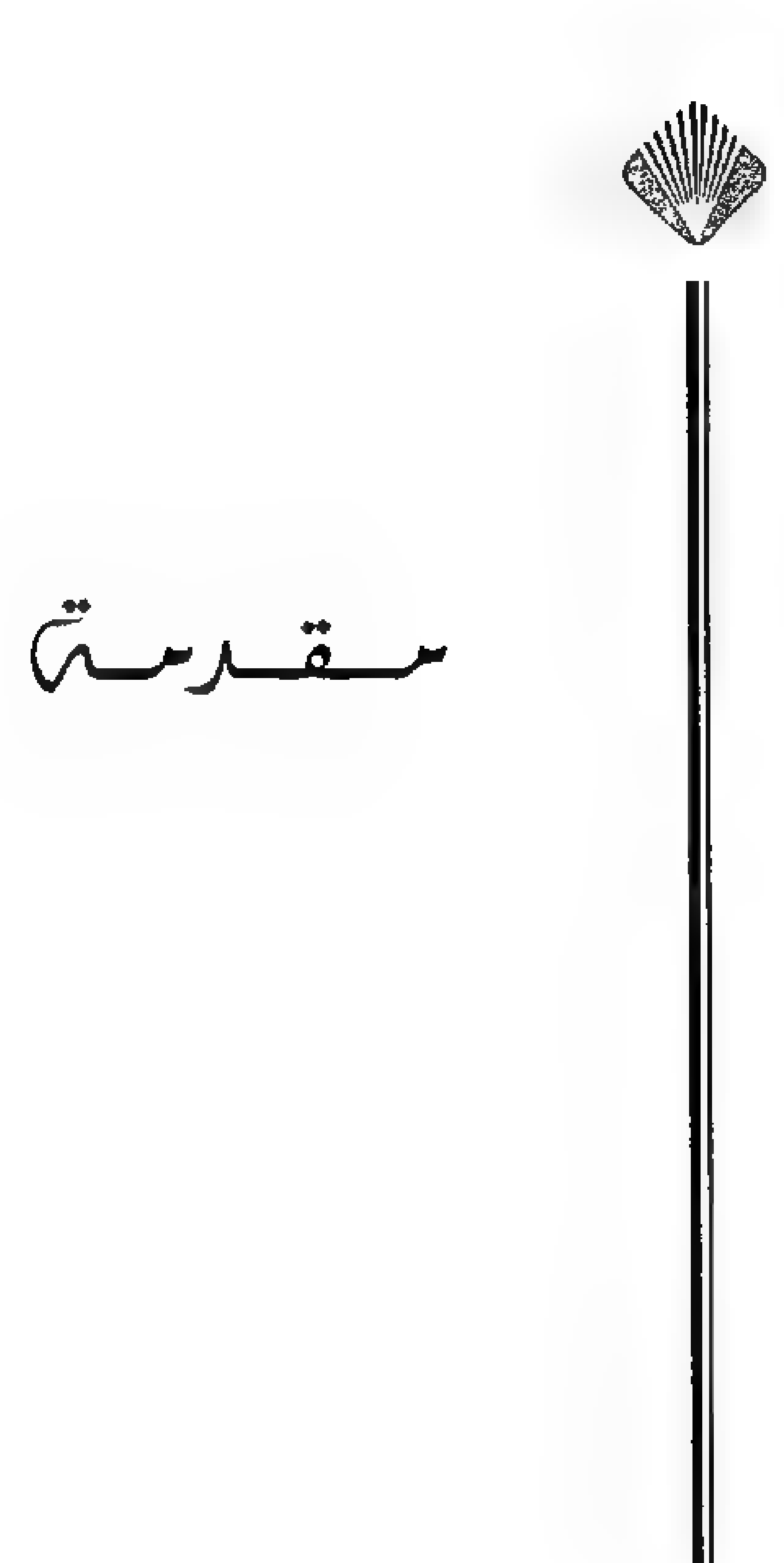
إن الفنون الإسلامية، من خط وزخرفة وعمارة وغيرها...، تمثل ميدانا خصبا للتواصل الحضاري بين الشعوب والحضارات، وهي نافذة لتطلع الأمم الأخرى، من خلالها، على عطاء الحضارة الإسلامية في مستوى الجماليات والقيم الفنية، وبقدر ما يكون الإسهام فعالا في هذا الاتجاه، تكون المؤسسات الإسلامية المهتمة بالشأن الثقافي قد ضمنت بناء جسر للتواصل الثقافي والحوار الحضاري مع غيرها من المؤسسات والحضارات، وفي ذلك رسم لمساحات جديدة وآفاق رحبة محتاجة إلى من يرتادها من أهل الاختصاص والخبرة إبلاغا لرسالة الإسلام، ورسما لملامح حضارته الإنسانية.

وعلى الله قصد السبيل...



* قال الإمام إسماعيل المزني (ت ٢٦٤ هـ / ٨٧٨ م)، وهو من تلاميذ الإمام الشافعي (ت ٢٠٤ هـ / ٨١٩ م): قرأت كتاب (الرسالة)، وهو من تأليف الإمام الشافعي، على الإمام الشافعي، نفسه، ثمانين مرة، فما من مرة إلا" وكان (الشافعي) يقف على خطأ .. فقال الشافعي: هيه !! أي حسبك واكفف.. أبى الله أن يكون كتابٌ صحيحاً إلا" كتابه.

* كتب القاضي الفاضل (ت ٥٩٦هـ / ١٢٠٠م) وزير صلاح الدين الأيوبي الى العماد الأصفهاني (ت ٥٩٧هـ / ١٢٠١م)، وكان الإثنان من أئمة الكتاب في عصرهما، كتاباً منه: إنه قد وقع لي شيء، وما أدري أوقع لك أم لا، وها أنا أخبرك به، ذلك: إني رأيت انه لايكتب إنسان كتابًا في يومه إلا قال في غده: لو غير هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يستحسن، ولو قدم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر.



مقدمة

تصنّف المعرفة العربية الإسلامية دراسة (الخط العربي) تصنيفات علمية ومنهجيـة عديدة: لغوية وقرائية وتاريخيـة وفنية وغيرها.. أخذت مكاناً خاصاً في دوحات شـجرة هـذه المعرفة، تحت عنوان رئيس أسماه المصنفون العرب والمسلمون: (العلوم الخطية).

وإذ تتـراوح هـذه العلوم الخطيـة العربية، بحسـب بعض هؤلاء المصنفين، بين كيفيات الصناعة والإملاء والآداب في مجالات الخط العربي المختلفة.. فإن الذي تجب الاشارة اليه هنا، وبالضرورة العلمية والمنهجية، هو أن هذه المعرفة العربية الاسلامية قد عنيت أيضاً، بشكل خاص ومميز، بدراسة (الخط العربي) دراسة جمالية / فنية تنطلق من (حقيقة الخط) المتمثلة في كونه صورة أو شكلاً فحسب، وتهدف الى تأسيس ما وصفه بعض هؤلاء المصنفين المعرفيين أنفسهم بـ "علم تحسينه، وتحريره، وتزيينه"، وهو العلم الذي يغلب على تسميته اليوم: (فن الخـط) أو (الخطاطة)..

ويقصد بهذا المصطلح: (الكتابة الخطية ـ لا الإنشـائية ـ العربية) على وجه الحصر المعرفي والتدقيق العلمي، بقصد المنجاة، ربما، من التعميم الدلالي الذي قد يأخـذه مفهوم (علم الكتابة العربية) الذي يتضمـن كل تلك العلـوم الخطية المتعلقة باللغة والقـراءات القرآنية وفن الخـط وغير ذلك، على غرار التعميم الـذي يأخذه العلم العام والحديث للغـة Linguistics في اسـتيعابه لعلـوم الكتابة والصوت والصرف والنحو والمعنى والدلالة وغيرذلك مما يتعلق باللغة الطبيعية ونشاطها الإنساني الصناعي.

وإذا ما حاولنا اسـتبيان المنطلقات والأسـس والشـروط العلمية والمنهجية للبحث في مثل هذا المجال.. فلعل أفضل الدراسـات التي تتعلق بفن الخط عموماً، وفن الخط العربي خصوصاً، وأدقها علميةً.. هي تلك الدراسـات التي تنطلق من مفهوم واضح ومحدد للـ(الخط).. ذلك لأنه مفهوم منشـطر الدلالة، متعدد المعانـي والاتجاهات التي

تفتــح طريق البحث صوب أكثر مــن مجال معرفي، وقد تحدث بينها تداخلات معرفيــة تؤدي إلى تجاذب البحث لدراســته بين أكثر من مجال، كما هو حاصل في اغلب دراسات الخط العربي، في تجاذبها بين المجالين المعرفيين: اللغة والفـن. ولا شــك في أهمية اعتماد هذه الدراسات منهجاً علمياً مناسباً، لإتمام الفائدة وضمان النتيجة.

وإذا كان بالإمكان، في هذا الســياق، القول بان الدراسة العلمية لـ (الخط) تنطلق، مفهومياً، من كونٍ الخط Script هو شــكل أو صورة الكتابة Writing .. وتلتزم، منهجياً، المنهج المورفولوجي Morphology الذي يعنى، أساساً، بدراسة الشكل Form .. فإن ما يمكن قوله، في الســياق ذاتـه، هو: أن البحث في المصطلح، بوصفه العلامة الإسمية والمحتــوى الدلالي للموضوع، يصب فــي.. أو يتواصل مع البحث في النظرية المعرفية، بشكل مباشر ومستقيم، إذا لم نقل بأن هذا البحث المصطلحي هو البحث المعرفي نفســه تمامــاً.. أي: يمكن القول، في تواصل هذا السياق، بأن دراسة المصطلح الفني للخط العربي يصبٍ فــي صلب النظرية الجماليــة لفن الخط العربــي، بوصفها عنصراً عضوياً أصيلاً في المعرفة الخطية العربية العامة.

ولاشــك فــي أن الحدود اللغويــة والمعرفية لهــذا المصطلح تمثل الأساس المنهجي الأهم لدراســة نظريته الجمالية والفنية والدلالية، ولذلك ســعى جهدنــا البحثــي المتواضع هنــا الى مقاربــة وبعض موضوعــات الخط العربي الإشــكالية عبر هــذه الرؤية وهذا المنهج لتأصيل هذه الموضوعات على أسســها الحقانيــة الأولى من المعرفة العربية الإسلامية.

وكانت موضوعات الأصل التأريخي للخط العربي ونشــأته الفنية والوظيفية، وما رافق تطوره في هذا الســياق من الصيرورة المعرفية النوعية لهذا الخط على أصعدة القيمة والفن والوظيفة، وما نتج عن ذلك كله من إشــكاليات مفهومية أضرت معرفيــاً بأصالة هذا الفن

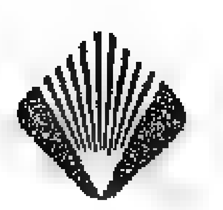
العربي الإسلامي وحيويته الإبداعية الخالصة.. هي الموضوعات الرئيسة لهذا الكتاب الذي يمكن اعتباره مراجعة نقدية - معرفية، تقوم، منهجياً، على الاستقراء والدراسة والتحليل، وتعمل، وظيفياً، على حل إشكاليات هذا المصطلح الفني المفهومية من خلال بيان حدوده المعرفية التي تؤسس للإطار المعرفي العام لفن الخط العربي، وتهدف الى تأصيل نظرياته التأريخية والجمالية والفنية والوظيفية والدلالية.

وحاولنا، عبر صفحات هذا الكتاب، تلمس هذه الموضوعات كلها، بشكل منتخب، في فقه المصطلح الفني للخط العربي، بوجه عام، ومرجعيته المعرفية لبيان طبيعة وحدود مصطلحات أساسية ورئيسة في المعرفة الخطية العربية مثل: الخط الكوفي، والخط المنسوب، والمدرسية/الأسلوبية الخطية، والإبداعية الفنية التي تميز الخطاطين عن سواهم من أهل الخط والكتابة العربية.

وختاماً، يمكن أن نقول بأن هذا الكتاب حاول الجمع بين تأريخ الخط العربي وفنه، في منهج وسط بين التحليل والتركيب على نحو تتحقق فيه أصول البحث العلمي الرصين، بدرجة منهجية محمودة.

الدكتور

إدهام محمد حنش



الفصل الأول

المصطلح الفني
في
الخط العربي

فقه المصطلح الفني
في الخط العربي

١- مقدمة:

على الرغم من المساحة المعرفية، الواسعة نسبياً، التي أخذتها موضوعات (الخط العربي) اللغوية، والتاريخية، والآثارية، والوظيفية، وغيرها في الدراسات العربية والأجنبية المتعلقة، بشكل مباشر أو غير مباشر، بهذا الخط، لم تعنَ أي من هذه الدراسات بموضوع (المصطلح الفني في الخط العربي) عناية خاصة ومقصودة.

وإذا كانت مثل هذه العناية قد توفرت في بعض هذه الدراسات، فلم تكن إلا عناية عارضة قليلة في حواشي موضوعاتها اللغوية، والتاريخية، والآثارية، والوظيفية، والفنية.. وفي هوامشها، دون متونها التي لم يكن هذا المصطلح فيها البتة موضوعاً رئيساً من موضوعاتها.

ولذا، فقد ظل هذا (المصطلح الفني) بعيداً عن البحث الجاد والوافي.

ونحاول، في هذا البحث المتواضع، تلمس الطريق إلى فقه المصطلح الفني في الخط العربي عبر منهج استقرائي - نقدي يحاول أن يستطلع كل معلومة عن الموضوع، ويوظفها في بناء رؤية معرفية كلية ومتكاملة عنه، بقصد رسم حدود هذا الموضوع العامة، دون تفاصيله العلمية الدقيقة التي تقوم على شرح (ألفاظ / أسماء / مصطلحات) هذا الموضوع، ليظل هذا البحث المتواضع هادفاً إلى الإحاطة، ليس أكثر، بموضوع المصطلح الفني الخاص بهذا الخط، وأهميته، ومكانته في المعرفة الخطية بخاصة، والمعرفة العربية الإسلامية بعامة.

٢ - تحديدات أساسية:

يمكــن القول إنَّ أغلب جهود البحث الحديثــة والمعاصرة في (فن الخــط العربــي)، يتجاوز تحديد مفهــوم هذا (الخـــط) الى مفهوم (الكتابــة) منطلقاً لدراســته.. أو ان بعض هذه الجهود البحثية تنحو - علــى الاقل - منحى التداخل بين مفهومــي (الكتابة) و (الخط) في عملهــا الذي يفترض أن يكون، مــن الناحية العلمية، ذا رؤية واضحة ومنهج محدد في دراســة كل مــن (الكتابة) و (الخط).

ولعل هـــذا التجاوز أو التداخل كان ناشــئاً مــن الاعتقاد بصحة توصيف (الكتابة) بأنها الحقل أو المجال المعرفي الأوسع لـ (الخط).. يحده في تعريفه، ويتضمنه في مفهومه، ويستوعبه في دراسته.

ولكن هذا التوصيف لا يمنع دراسة (الخط) من الوقوع، عادة، في ملابســات الخروج المنهجي والمعرفي عن حقل أو مجال الاختصاص الادق الخــاص بــه، على الرغم مــن أن الركون البحثــي إلى علاقة (الخـــط) الطبيعية والمتطورة بـ (الكتابة) هو الأســاس الاول لتحديد مفهوم (الخط) الذي ينطلق من رؤية دقيقة له تســتند إلى ما أسماه البعض: (حقيقة الخط)[١] أو (نفس الخط)[٢].. وليس إلى أي شيء آخر من الخط أو ممــا له علاقة به كالكتابة وغيرها، وتؤســس على هذا المفهوم، فــي قاعدة منهجية أصيلة، (المصطلح) المعرفي النوعي لهذا (الخط).

٢ - ١: مفهوم الكتابة:

ولكن هــذا لايمنع أو يغني، بأي حال من الأحوال، عن بســط معنى (الكتابــة) والتعريف بمفهومها عند دراســة (الخـــط)، ليس لكونها أصــلا لغوياً ومعرفياً لل(الخط)، فحسب، بل ولأن ثمة علاقة ترادف لغــوي ودلالي جوهرية بين الإثنين، تجمعهمــا معاً.. وتميزهما بعضاً عن بعض، في الوقت نفسه.

فالمعنى اللغوي العام لـ (كتابة – المصدر الأساس للفعل الثلاثي: كَتَبَ) يتوفر أصلاً على معنى الخط ضمن ما يتوفر عليه، فعل (كتب) اللغوي، ومشتقاته الصرفية العديدة من الأفعال (كاتب / تكاتب / اكتتب / استكتب).. ومن الأسماء (كتاب / كاتب / اكتتاب / كتائب / مكتب / مكتبة / مكتوب) من المعاني اللغوية التي كانت قد اخذت مكانها في الاسلوبية العربية، وما تزال تتواصل وتنمو إلى اليوم.. حتى انه لا يكاد معجم لغوي واحد – قديماً كان ام حديثاً أو معاصراً – ان يخلو بالضرورة من مادة الـ (كتابة) ومعانيها العديدة هذه. وقد أحاط احدث هذه المعاجم اللغوية العربية المعاصرة الرصينة والمسؤولة، وهو(المعجم العربي الأساسي)[3] الذي اعدته جماعة من كبار اللغويين العرب المعاصرين بتكليف من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، بأغلب المعاني الحية التي كانت المعاجم كلها قد احتوتها، فضلاً عن إحاطته بالتطور المعنوي والدلالي للبنى الصرفية المستحدثة لـ (كتب)، فعلية واسمية، حتى الوقت الحاضر.

ولعل من أهم هذه المعاني اللغوية: النسخ / التأليف / المراسلة / العقد / التسجيل / القضاء / الغرض / الجمع / التهيئة / المشاركة / التبرع / المساهمة / الانتساخ / الإملاء / الحرفة / الوظيفة / المؤسسة / الآلة / وغيرها.

ولاشك في أن هذه المعاني اللغوية هي شرط من شروط التعريف بـ (الكتابة) وركن من اركان مفهومها اللغوي العام الذي لا يختلف فيه التصور المعرفي العربي الاسلامي عن الرأي العلمي المعاصر[4] في كون (الكتابة) مظهراً بصرياً من مظاهر اللغة، وظيفته الاساس: تمثيل ألفاظها، والتعبير عن معانيها، بأشكال رمزية، تفيد الاستدلال على الاشياء في الوجود.

ويتوفر التراث المعرفي (اللغوي / الدلالي) العربي على مفاهيم أخرى ترادف مفهوم (الكتابة) البصري – الرمزي، في معناه وطبيعته ووظيفته.



ولعل من أهم هذه المفاهيم[5]: (الكتاب)، و(الهجاء)، و(القلم)، و(الزبر)، و(الرقم)، و(السطر)، و(الرسم)، و(النقش)، و(التصوير)، و(الإملاء)، و(النسخ)، و(السِفر)، و(التدوين)، و(التحرير)، فضلاً عن مفهوم (الخط).

لكن ما تجب الإشارة إليه هنا هو أن هذه /المفاهيم المتصلة دلالياً بمفهوم (الكتابة) الرئيس، وتنضوي تحته، هي أدق منه معنى.. وأكثر خصوصية، في الطبيعة الصورية، وفي الوظيفة التعبيرية البصرية.

٢ - ٢: مفهوم الخط:

يقترن مفهوم (الخط) اقتراناً شديداً بمفهوم (الكتابة) في المعنى وفي الاستخدام، حتى ليبدو المفهومان وكأنهما شيء واحد، لما بينهما من العلاقة اللغوية والدلالية الخاصة والقوية التي تستند إلى كون الأول من معاني الآخر في العرف اللغوي الذي نصت عليه المعاجم بالذات.

ولكن إنعام النظر في المأثور العربي: الأدبي، والديني، والوظيفي، المتعلق بهذين المفهومين، يكشف عن وجود تباين دلالي دقيق وواضح بينهما، يتمثل في ما يمكن أن نسميه (عمومية الكتابة) و(خصوصية الخط) في التمثيل البصري – الرمزي للفظ أو المعنى بخاصة، واللغة بعامة.

من هنا، تبدو (الكتابة) عملية رسم للفظ /المعنى، وتعييناً مكانياً منظوراً له. وربما لذلك عمد العرب الى تمييز أداء (الكتابة) واثرها بالصوت والصورة، فأطلقوا على (صوت الكتابة) اسم: (النميم)[6]، وعدوا (الخط) إسماً أو مصطلحاً لـ (صورة الكتابة)[7] أو (مصور المعاني)[8].

وتؤكد المصادر العربية: اللغوية والأدبية والتاريخية والفلسفية، على أن (الخط صورة)[9] و"هندسة صعبة"[10]، ليس من خلال ما

تعرضه من آراء وشـروح وتطبيقات كما في بعض رسـائل هذا الفن ومؤلفاته الأولى، مثل:

* رسـالة ابن مقلة (أبوعلي محمد، ت ٣٢٨ هـ / ٩٤٠م) "في علم الخط والقلم"[١١]..

* ورسالة ابن الصائغ (عبد الرحمن بن يوسف، ت ٨٤٥هـ / ١٤٤١م) الموسومة بـ "تحفة أولي الألباب في صناعة الخط والكتاب"[١٢]..

* ورسالة الهيتي (عبد الله بن علي، ت ٨٩١ هـ/ ١٤٨٩م): "العمدة في الخط والقلم"[١٣]..

وغيـر ذلك، فقط، بـل وكذلك من خلال تكرارهـا وتبنيها لبعض المقولات الفلسـفية في الكتابة والخط، المنسوبة إلى بعض الفلاسفة اليونانيين مثل:

- أرسـطو (ت ٣٢٢ ق.م) الذي تنسب اليه مقولة: "الكاتب: العلة الفاعلية، والقلم: العلة الآلية، والخط: العلة الصورية، والبلاغة: العلة التمامية"..

- واقليدس (ت بعد ٣٠٠ ق.م) الذي تنسب اليه مقولة "الخط هندسة روحانية ظهرت بآلة جسمانية"[١٤]..

وعلى الرغم من أن للفظ (التصوير) في المعرفة العربية الإسلامية معاني ودلالات واسـعة ومتشعبة وعديدة، منها: (التشكيل / التكوين / التخييل / التجسيم / الترسيم / التخطيط / الترقيم / التنقيش/ التخليق/التقدير/التمثيل /التشبيه)[١٥].. فإن هذه المعاني والدلالات لاتخرج في مفهومها العام عن معنى (الصورة) المرادف لمعنى (الشكل)، وعن دلالتها المباشرة على (الأثـر).

ومما تقدم، يمكن القول بإيجاز: أن المعرفة العربية الإسـلامية قد تنبهـت، منذ وقت مبكر، إلى الطبيعة المكانية/الهندسية/الشـكلية/

الصورية/الـ (الجسدانية)[١٦] لـ (حقيقة الخط)، بوصف هذه الحقيقة هي حمولته المفهومية الكلية والأســاس التي تقرر، بشكل نهائي، كون الخط "صورة معروفة، وحلية موصوفة"[١٧].

٢ - ٣: اتجاهات ومناهج دراسة الخط:

ومثلما يصنف البحث العلمي الحديث دراسة الخط بوصفه صورة الكتابة، منهجياً ومعرفياً، إلى مســتويات عديدة، أبرزها: المســتوى التاريخــي Paleography الذي يدرس الخط مــن حيث تطوره زمنياً على أصعدة الشكل والأسلوب والوظيفة، والمستوى الآثاري Epigraphy الذي يعنى بدراســة النقش الخطي علــى الأبنية والأضرحة والنقود والمواد الاثارية الأخرى، والمستوى الجمالي Calligraphy الذي يدرس الخط من حيث كونه فناً[١٨].. تصنف المعرفة العربية الإسلامية دراسة (الخط العربي) إلى ما هو أكثر من ذلك التصنيف بكثير، اذ لم يكتف مصنفو العلوم العربية الإســلامية بوضعه في دائرة (علوم اللغة) كما فعــل البعض[١٩]، أو بوضعه في (عداد الصنائع الإنســانية) كما فعل البعض الآخر[٢٠]، بل أعطــاه أغلب هؤلاء المصنِّفين وأهل الخط من الأهمية مكاناً خاصاً في (دوحات شجرة) المعرفة العربية الإسلامية، تحت عنوان واحد رئيس أسموه: (العلوم الخطية)[٢١].

وإذا كانــت هذه العلوم الخطية العربية قد تمثلت، بحســب بعض هــؤلاء المصنفين، فــي: علم أدوات كتابة الخــط، وعلم قوانين كتابة الخط، وعلم تحســين أشــكال الحروف، وعلم كيفية توليد الخطوط عــن أصولها، وعلم تركيب إملاء الخط العربي، وعلم خط المصحف، وعلــم خط العروض، وعلــم آداب كتابة خط المصحف، وعلم رســم خط المصحف، وعلم معرفة مرسوم الخط، وعلم تركيب مداد الخط، وغيرهــا[٢٢].. فــإن ما تجب الإشــارة إليه هنا، وبالضــرورة العلمية والمنهجية، هو أن المعرفة العربية الإســلامية قد عنيت أيضاً، وبشكل

خاص ومميز، بدراسة (الخط العربي) دراسة جمالية / فنية تنطلق من (حقيقة الخط) المتمثلة في كونه صورة أو شكلاً، وتهدف الى تأسيس ما وصفه بعض هؤلاء المصنفين المعرفيين أنفسهم بـ "علم تحسينه، وتحريره، وتزيينه"[٢٣].

ويمكن أن نتلمس هذه الدراسة الجمالية / الفنية لـ (الخط العربي) من خلال عدد من هذه (العلوم الخطية)، لعل ابرزها واكثرها وضوحاً ومباشرة: (علم تركيب أشكال بسائط الحروف)[٢٤] أو ما كان يسمى ايضاً بعلم (هندسة الخط)[٢٥]، وكذلك (علم تحسين أشكال الحروف الخطية)[٢٦]، وهما العلمان اللذان تمثّلا في ما قدمه فقهاء فن الخط العربي الاوائل من امثال: ابن مقلة الوزير، وابن الصائغ، والآثاري (شعبان بن محمد، ت٨٢٨هـ /١٤٢٤م)، والهيتي، وغيرهم، من (الأصول والقواعد)[٢٧] الخاصة بـ (حسن الشكل [في بناء الحرف مفرداً] وحسن الوضع [في بناء النص الخطي المؤلف من عدة حروف])[٢٨] في هذا الفن.

٢ - ٤: دراسة المصطلح في الخط:

ولكن.. على الرغم من تعدد هذه (العلوم الخطية) وكثرة فروعها: اللغوية، والوظيفية، والفنية، وغيرها.. وعلى الرغم من تشعب اتجاهاتها المعرفية والمنهجية في دراسة (الخط العربي)، لم تنتبه المعرفة الخطيية العربية – كما يبدو – الى اهمية دراسة (المصطلح) في هذه (العلوم الخطية)، وبالتالي لم يضع مصنفو المعرفة الخطية العربية الاسلامية في دوحات شجرتها الوارفة علماً لـ (المصطلح) المتعلق بـ (الخط العربي).

وربما، تكون المعرفة الخطية العربية الاسلامية بذلك قد غفلت واحداً من أهم الاتجاهات العلمية / المعرفية له، بل ربما يكون أهمها



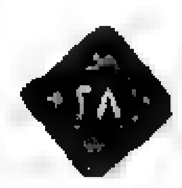
بسبب أن كل هذه العلوم وفروعها تقوم في بنيتها المعرفية الخاصة به وعليه، فـ (المصطلح الخطي) - بوصفه (اللفظ / الاسم) المشروط بالاتفاق عليه بين أهل الخط في الدلالة على ما له معنى في مجاله أو له علاقة به -، يشكل القوام المعرفي لكل واحد من هذه العلوم الخطية، أولاً .. ويشكل، ثانياً وأخيراً، قوام أو بنية المعرفة الخطية العربية الإسلامية ذاتها ..

٣ - المصطلح في الخط العربي:

٣ - ١: المصطلح:

يرجع الأصل اللغوي للفظة (مصطلح) الى الجذر (صلح) ومادته الاشتقاقية التي تعني، في المعاجم اللغوية، معنى نقيضاً لمعنى (فسد) ومادته الاشتقاقية[٢٩]. ولكن هذه اللفظة مشتقة مباشرة من الفعل (اصطلح) الذي مصدره (اصطلاح)[٣٠]. وربما لذلك، لم يفرق اللغويون العرب بين (مصطلح) و(اصطلاح) في المعنى[٣١] على الرغم من أن الأول اسم والثاني مصدر، فعُدّ الاثنان عند الاستخدام اسمين يدلان على معنى واحد هو "الاتفاق على أمرٍ مخصوص"[٣٢] أو هو "المواضعة"[٣٣] على شيء يجري (اختراع)[٣٤] معنى جديد له، وتسميته باسم ما، ينقل عن موضوعه الأول في المعنى الذي، هو في الأصل وفي الغالب، المعنى اللغوي إلى معنى آخر خاص بأهل حقل او مجال أو اختصاص معين.

وتتكامل الحمولة المفهومية لـ (المصطلح) من خلال قواعد منهجية وعناصر معرفية متصلة العلاقة الداخلية فيما بينها لتكوين بنية (المصطلح) المعرفية التي تقوم عادة على هذه القواعد والعناصر المتمثلة في[٣٥]: (المسمى)، و(المعنى)، و(الاسم)، و(الاتفاق).



وإذا كانت أهمية (المصطلح) تتضح، إلى حد ما، في الفائدة الاقتصادية للأداء الاتصالي، فإن هذه الأهمية تأخذ حيويتها بشكل أكثر فاعلية وتأثيراً، بل وأكثر ضرورة، في تأسيس المجال المعرفي النوعي والخاص لـ (العلم أو الأدب أو الفن أو الصناعة) بما يجعله متميزاً عما سواه من خلال سجله (المصطلحي) الخاص، فرصيد كل مجال معرفي يتمثل، بشكل رئيس، في (مصطلحاته)[٣٦].

وصار من الطبيعي أن تنمو أهمية (المصطلح) هذه إلى مستوى لا يقف عند دوره الحيوي هذا في الشأن المعرفي، فقط، بل يرقى ليكون هو نفسه شأناً معرفياً خاصاً ومميزاً، أصبح يعرف اليوم بـ (علم المصطلح) Terminology .. الذي ينطلق من تعريف (المصطلح) بأنه: كل وحدة لغوية، مفردة أو مركبة، دالة على مفهوم محدد بشكل وحيد الوجهة الدلالية ضمن حقل أو مجال أو ميدان معرفي ما.. ويعنى عناية مباشرة بوضع: نظرية، ومنهج، وتسمية لأي (مفهوم) قابل للاتفاق بين اهل الاختصاص على تضمينه في (لفظ / إسم / مصطلح) ضمن نسيج اللغة العلمية المعينة، وتصنيفه معرفياً في مجموعة اختصاصية يقررها الوصف والإحصاء والتحليل.. وهي أساليب البحث العلمي وأدواته الأساسية في معالجة المعلومات المصطلحية معجمياً، ومحاولة تقييسها لغوياً، عند الحاجة، بالمقابلات الدلالية، الأحادية أو المتعد[٣٧].

وإذ يدخل هذا العلم الى دراسة المفاهيم المعرفية المختلفة، وتسميتها، وانشاء (المصطلح) الخاص بها.. فإن بإمكانه أن يدخل، أيضاً وبشكل طبيعي، إلى دراسة المفاهيم المعرفية المتعلقة بالخط العربي، وتسميتها، وانشاء (المصطلح الخطي) العربي علماً / مجالاً معرفياً يضاف إلى (العلوم الخطية) المعروفة، ويكون جزءاً من المعرفة الخطية العربية الإسلامية.

٣ – ٢: المصطلح الخطي:

مثلما تعددت (العلوم الخطية)، تعدد (المصطلح) المتعلق بـ (الخط العربي)، وتنوع بحسب تعدد هذه (العلوم الخطية) وتنوعها، بشكل متداخل ومتعالق، ولكنه أيضاً متباين تبايناً واضحاً يمكن معه تقسيم هذا (المصطلح الخطي) إلى أنواع عدة، لعل ابرزها ما يأتي:

أ. "المصطلح الخاص"[٣٨] بخط المصحف الشريف، وخط عروض الشعر العربي. ويفيد هذا المصطلح بأن الشكل الخطي لهما معياري ثابت "لايقاس.. ولايخالف"[٣٩].

ويشتمل (المصطلح الخاص) هذا على ألفاظ / أسماء / مصطلحات أخرى/ فرعية، منها في مجال خط المصحف الشريف مثلاً[٤٠]: (المصطلح الرسمي)، و(هجاء المصاحف)، و(الرسم السلفي)، و(الرسم المصحفي)، و(الاصطلاح السلفي)، و(الرسم العثماني)، و(رسم المصحف)، وربما غيرها. أما في مجال خط عروض الشعر فهناك بشكل رئيس: (المصطلح العروضي)[٤١].

ب. المصطلح اللغوي:

وهو الذي يعرف ايضاً بـ (المصطلح العام) أو (المصطلح العرفي)[٤٢].

ويقوم هذا المصطلح على توفية رسم اللفظ بالخط، وهو ما اصطلح عليه اللغويون العرب بلفظ / اسم / مصطلح: (الهجاء) أو (الإملاء).

وقد لحقت الخط العربي في سياقه اللغوي هذا، ألفاظ / أسماء/ مصطلحات أخرى منها على سبيل المثال لا الحصر: (الشكل) و(الإعجام).

ج. المصطلح الوظيفي:

أو (مصطلــح الكتاب)[٤٣] كما كان يعرف قديماً، نسـبة الى وظيفة الكتابــة في دواوين الدولة العربية الاســلامية، التي صارت لها عدة كبيرة من الألفاظ / الأسماء / المصطلحات الديوانية، منها: (الكتابة الخطية)، و (الكتابة الانشــائية)، و(ادب الكتاب)، و(صنعة الكتابة)، و(الكاتب)، و(كاتب الخط)، و(كاتب اللفظ)، و(كاتب العقد)، و(كاتب الحكم)، و(كاتب التدبير)[٤٤]، وغيرها.

د. المصطلح الفني:

وهو المصطلح المتعلق بالخط العربي في مســتواه الجمالي، أي في إطار ما كان يعرف عند أهل الخط، ولا يزال، بلفظ / اسم / مصطلح (حسن الخط)[٤٥].

٤ - المصطلح الفني في الخط العربي:

٤ - ١: الفن:

اســتخدم العرب المســلمون العديد من المصنفات المعرفية لتمييز الأشياء والظواهر والأعمال وبيان حدودها الاصطلاحية. وكانت أهم هذه المصنفات: (أدب / علم / فن / صناعة).

وعلــى الرغــم من حصــول التداخــل المفهومي الكبيــر بين هذه المصنفــات، ظلت ثمة فــروق دلالية ومعرفية دقيقة تقــوم بينها في تمييــز كل منها للمجال المعرفي الذي تعمل عليه عند جدولة المعارف وإحصائها وتصنيفها، فمفهوم (أدب) مثلاً ينصرف بعامة الى المعرفة النظرية للأسس والقواعد العاملة في اختصاص معين[٤٦].. وينصرف مفهوم (علم) إلى ما يشبه مفهوم الـ (أدب) لكنه محكوم، في الغالب،

بمطابقــة الواقع وبالخضوع للتجربة، وهو مــع ذلك لا يتعلق بكيفية العمل التي يتعلق بها مفهوم (الصناعة) بشكل أكثر[٤٧].

أمــا مفهوم (فن) فهو أكثر هذه المفاهيم إمكانية في الاســتخدام، وأدقها تحديدا في التخصيص الدلالي على مختلف مجالات: الأدب والعلــم والصناعة، فلفــظ (الفن) يفيد معرفيــاً (الضرب / النوع / الأسلوب)[٤٨] من الأدب أو العلم أو الصناعة.

وعلى الرغم من ان المعرفة العربية الإســلامية لم تكن تفرق كثيراً بــين كل من (الفن، والصنعة، والحرفــة)[٤٩]، اتجهت هذه المعرفة في مفهوم (الفن)، لاحقاً، وبشكل نهائي، إلى تخصيصه على معنى الإبداع ودلالة الجمال في عمل الإنسان وإنتاجه.. تماماً كما يبدو عليه لفظ / اســم / مصطلح (Art) في المعرفة الغربية الحديثة، ولغاتها الحية، ولاســيما الإنكليزية.. التي منها، قد أصبح لفظ / اســم / مصطلح (Art = فــن)، بلا منازع، الحامل الرئيــس لمفهوم الجمال.. والعامل بدلالة الإبداع الفني، في المعرفة الإنسانية المعاصرة[٥٠].

ومن هنا أصبح الفن هو المعرفة النظرية والعملية المتعلقة بالجمال، ومن هنا ايضاً ثبت معنى الفن أساســاً في حدود البحث في جمال/ حسن (الشكل / الصورة)، وفي صناعته.

٤ – ٢: فن الخط العربي:

لم يكن الشــكل الأول للخط العربي عنــد نقطة بدئه التاريخية / ما قبل الإســـلامية معروف الصورة والمعالم البصرية على وجه الدقة واليقــين والكمال، الاّ مــا قدمته بعض المصادر اللغويــة والتاريخية العربيــة من معلومات عامــة تفيد بأن عرب ما قبل الاســلام كانوا قد اصطلحوا على خطهم تســمية (الجزم)[٥١] التي تدل على الشكل اليابس المبسوط.

ويبدو أن بعض العارفين العرب الأوائل بالكتابة والخط قد انتبهوا خلال تنامي الشأن الوظيفي لهما في صدر الإسلام إلى تحول نسبي في شكل خط الجزم من اليبوسة والبسط إلى الليونة والتقوير، نتيجة الخفة والسرعة في الكتابة، فميزوا الشكل الآخر للخط العربي باسم (المشق)[٥٢].

ويبدو أن الخط العربي قد انطلق من هذه الثنائية الشكلانية في تمييز (الأسلوب الفني) له على أسس: الاستحسان، والجودة، والأداء، والوظيفة، منذ القرن الأول الهجري / السابع الميلادي، بما أدى إلى إنتاج (التنوع) الخطي القائم على تباين الخصائص الشكلية والأدائية والوظيفية في أنواع الخط العربي بـ:

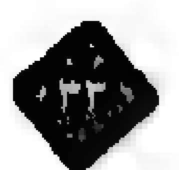
* مدى توفرها أو احتوائها على صفات: اليبوسة / البسط / الاستقامة / الاستواء.. أو الليونة / التقوير / التدوير / الانحناء في الشكل.

* مدى خضوعها لعمليات التحقيق / التحسين في الكتابة.. أو السرعة / الخفة في الأداء.

* مدى الإجلال / التعظيم.. أو البساطة / التواضع في الوظيفة.

ومن هنا، أي على أساس هذا التقابل في خصائص الشكل بخاصة، انتظمت أنواع الخط العربي في منظومتين فنيتين رئيستين هما: منظومة (الخطوط الموزونة) / المحققة / المبسوطة / اليابسة/ الكوفية.. ومنظومة (الخطوط المنسوبة) / المطلقة /المقورة /اللينة/النسخية.

وقد فتحت ظاهرة (التنوع) هذه، بوصفها اتجاهاً صناعياً مقصوداً في إنتاج الشكل الخطي المتجانس في منظومة واحدة، أبواب الإبداع على مصراعيها أمام الخط العربي في سيرته الجمالية، وفي صيرورته الفنية على أسس: التجويد، والاستحسان، والبيان، والاصطلاح على



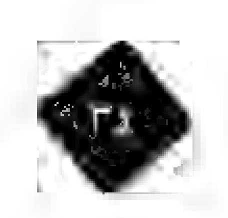
الوضع في أشكال الحروف في أنواع الخط العربي التي صارت عديدة وكثيرة، وعلى تسميتها بأسماء خاصة ومميزة[٥٣].

٤ - ٣: مفهوم المصطلح الفني الخطي العربي:

وإذا كان (المصطلح) بوصفه، كما أسلفنا، بنية لغوية مشروطة الدلالة بالاتفاق على العلاقة المعرفية بين (الاسم / الدال) وبين (المسمى / المدلول)، فإن هذا (المصطلح)، بوصفه مصنفاً معرفياً جامعاً يستند إلى آداب المواضعة وقواعد الاتفاق على كينونة أمر/ نشاط / مجال / عمل / شكل / غير ذلك، دون غيره، كينونة خاصة، هو تعبير عن الآداب والقواعد والأصول الداخلة في هذا الامر، والضابطة لحدوده، وبيان حاله المعرفية من خلال شبكة المعلومات المحمولة في (ألفاظ / كلمات / أسماء) تكاد تكون مغلقة المعنى والدلالة، وغير قابلة للتفسير والاستعارة في غير ما تم (الاصطلاح) على اختصاصها به من الأمور والمعارف والأشكال.

ولقد شكلت أمثال هذه (الألفاظ / الكلمات / الأسماء) مادة (مصطلحية) كبيرة ودقيقة في العلوم والفنون والصناعات المختلفة للمعرفة العربية الإسلامية، فقد صار لعلوم اللغة العربية المتعددة كالنحو والصرف والبلاغة مثلاً مصطلحاتها الخاصة، وكذلك لعلوم القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، ولسائر العلوم الإنسانية والبحتة والتطبيقية، حتى صار (المصطلح العربي الإسلامي) مجالاً معرفياً خاصاً ينطلق من المعنى اللغوي العام للألفاظ / الكلمات الى معنى اصطلاحي خاص لها يتركز من خلال التأثيل والدلالة والوظيفة في (تسميات / أسماء) معينة، تشكل بمجموعها قوام المعرفة العربية الإسلامية.

ومثلما كان لكل واحد من هذه العلوم العربية والإسلامية، وغيرها،



مصطلحاتــه الخاصة التي يمكن ان نطلق عليها : (المصطلح اللغوي / النحــوي / الصرفي / البلاغي / القرآنــي / الفقهي / الحديثي / وغير ذلك).. كان، كما أســلفنا، للخــط العربي مصطلحاته الخاصة التي يمكن أن نطلق عليها : (المصطلح الخطي / اللغوي / الوظيفي / القرائي / الفني، وغير ذلك).

ولعــل أكثر هذه المصطلحات الخطية أهمية، وخصوصية، وتميزاً: (المصطلح الفني) الذي هو عبارة عن (الألفاظ / الكلمات / الأسماء) التي تعبر عن أســس، ومبادىء، وأوضــاع، وأعمال، ومواد، وعمليات صناعة الشــكل الجمالي في الخــط العربي، فضــلاً عما ينتج عن هــذه الصناعة، وما يلحق بهذا الشــكل او يتعلق به من تنوع / أنواع، وأســاليب، ووظائف، ونتاجات، وأعلام، ومؤسسات، وغير ذلك، في إطار الإبداع الجمالي / الفني في مجال الخط Calligraphy العربي، دون الالتفات إلى.. أو العناية بأي مســتوى آخر من مستويات الخط العربي: التاريخية، والوظيفية، واللغوية، وغيرها.

٥ - فقه المصطلح الفني للخط العربي

٥ – ١: الكتابة الخطية الفنية:

تنطلق المعرفة العربية الإســلامية في بنــاء الفقه الجمالي للخط العربــي، وفي تســمية مصطلحه الفني، مــن تمييزها للــ (الكتابة الخطيــة) الفنية تحديداً، وفصلها عن أي نوع آخر من أنواع الكتابة. وكانت هذه المعرفة قد تباينت في تســمية هذه الكتابة الخطية الفنية تبايناً واضحاً، فتعددت بذلك الألفاظ /الأسماء / المصطلحات التي أطلقت عليها، ويمكن حصرها في ما يأتي:

أ. فن الخط:

علـى الرغم من الحداثة النسـبية للفظ / إسـم / مصطلح (فن الخط) الذي يعود الى بدايات القرن الرابع عشر الهجري / العشرين الميلادي[٥٤]، يكاد هذا اللفظ / الإسـم / المصطلح أن يكون المصطلح العلمي النهائي والمعاصر للمعرفة الفنية في الخط العربي.

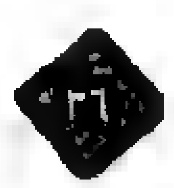
ب. حسن الخط:

اسـتخدمت المصادر العربية الأولى، اللغوية والأدبية والفلسـفية والخطية وغيرها، لفظ / اسم / مصطلح (حسن الخط) في التعبير عن الكتابة الخطية الفنية.

وليس من السـهل تحديد المصـدر العربي الأول الذي اقترح هذه التسـمية، كما ليس من السهل تحديد جهة وزمان إشاعتها على وجه الدقة من الناحيتين المعرفية والتاريخية، ولكن يبدو أن هذه التسمية كانت مصطلحاً مسـتقراً وشـائعاً، غير محتاج إلى شـرح أو تفسير في مصادر القرن الثالث الهجري / التاسـع الميلادي.. لاسـيما تلك المتعلقـة بأدب الكتاب على الأقـل، ثم ظل هذا المصطلح يتداول على نحو طبيعي لدى أهل اللغة والكتابة والخط بحسب المجرى والطبيعة نفسـها، بيد أن أهل الخط العثمانيين قد اسـتخدموه بلفظه التركي (حُسـني خـط)[٥٥] على أصعدة هـذا الفن الوظيفيـة والتعليمية.. الرسمية والشعبية.

ج. صناعة أو صنعة الخط:

ويماثل هذا التعبير سـابقه تماماً في مصدره العربي الذي يصعب تحديـده علـى وجه الدقة، ولكنه يبدو مسـتقراً منـذ القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي[٥٦] على الأقل. وكذلك الأمر في استخدامه العثماني – التركي في تسمية هذا الفن[٥٧].



ج. الخِطاطة:

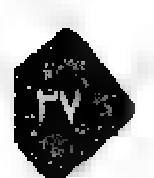
ويمكن القول بأن هذا اللفظ / الإسم / المصطلح هو أحدث تسمية عربية علمية للكتابة الخطيــة الفنية، تنطلق من لفظة الخط وتلتزم أصول القياس اللغوي العربي لأســماء الحرفة / الصنعة وما شابهها علــى وزن (فِعالة) كالصناعة والوراقة والنجــارة وغيرها، عملاً بما أقره بعض المجامع العربية.

ولعــل أول مــن صاغ هذه التســمية هو الباحث التونســي عثمان الكعاك[٥٨]، وشــاعت بشــكل تدريجي وواســع في الأوساط العلمية المغاربية[٥٩]، ثم شاعت، ولكن على نحو قليل جداً، في بعض المؤلفات والأوساط المشارقية المعنية بشؤون فن الخط[٦٠]. وقد اعتمدها أخيراً مكتب تنســيق التعريب التابع لجامعة الــدول العربية في التعبير عن فن الخط[٦١].

٥ - ٢: (هندسة الخط):

يفترض فقهاء الخــط العربي،على اختــلاف توجهاتهم المعرفية: اللغوية والفنية، أصلاً فلسفياً هندسياً لكل أشكال حروف هذا الخط وصورها.. ينطلق من النقطة، ويتمثل في خطين هندســين Lines اثنــين لا ثالث لهما، هما: الخط المســتقيم الذي يقابل قطر الدائرة، والخط المنحني الذي يقابل محيطها.

ويعزي أهل هذا الخط تركيب أشــكال الحروف العربية وصورها إلــى عناصر خطية هندســية مجردة تتصل، صفــة وطبيعة، بهذين الخطين. وقد عدوا أوضاع هذين الخطين القابلة للدخول في تركيب شكل كل حرف من أشكال الحروف العربية، على نحو مفرد أي يتركب مــن خط واحد، أو على نحو مركــب أي يتركب من إثنين أو أكثر من الخطوط الهندسية.. سبعة أوضاع اصطلحوا على وصفها بألفاظ /



أسماء / مصطلحات تمثل قوام (هندسة الخط) العربي.

وهذه الأوصاف / الألفاظ / الأسماء / المصطلحات هي:

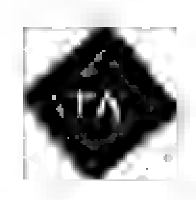
١. الانتصاب (الخط المنتصب).
٢. التسطيح (المسطح).
٣. الانكباب (المنكب).
٤. الاستلقاء (المستلقي).
٥. الانحناء (المنحني).
٦. الاستدارة (المستدير).
٧. التقويس (المقوس)[٦٢].

وهي، كما تبدو، مستوحاة من أوضاع الجسد الإنساني في الحركة والسكون. (ينظر: الشكل رقم ـ ١).

٥ ـ ٣: الأصول والقواعد:

ويمكن القول إنَّ فقهاء الخط هؤلاء كانوا قد فصّلوا عملياً استخراج أوضاع الخطوط الهندسية هذه من العلاقة القائمة فيما بين الدائرة وقطرها المستقيم، لبناء (حسن الخط) على ما أسماه البعض منهم بـ (الأصول والقواعد) التي تنظم وتحكم (حسن الشكل وحسن الوضع) في بناء بنية الحروف الذاتية، وفي "ترتيب هذه الحروف على أحسن نظام"[٦٣] من عمليات تركيب شكل الحرف من الخطوط الهندسية، وتقدير أبعاد هذه الخطوط لإتمام الشكل، وتكييف هيأتها لإكماله، وإشباعه، وإرساله.. ومن علاقات الاتصال والانفصال والمد والإضافة وغيرها فيما بين هذه الحروف.

وكان فقهاء الخط قد فصّلو أيضاً في تسمية هذه (الأصول



والقواعد) بأسـماء صـارت مصطلحات معروفة عنـد أهل الخط ودارسـيه بألفاظ: التوفية، والإتمام، والإكمال، والإشباع، والإرسال.. والترصيف، والتأليف، والتصيل، والتسطير[٦٤].

ولـم يقف فقهاء فن الخط العربي في معالجة حسـن هذا الخط وجماله، هندسـياً، عند هـذه الأصول والقواعد فقـط، ولم يكتفوا بقيامـه الجمالي التام على "صور حروفه، وأوضاع كلمه، بدون صحة نسبتـه الوضعيـة"[٦٥].. بل اشترطوا لهذه الصحة: (الوزن) و(التناسب) فـي قيام المفهوم الجمالـي / الفني لهذا الخط علـى صعيد البنية الذاتية لشكل الحرف وصورته بالذات، أساساً لصعيد البنية النصية الخطية.

واصطلحوا لذلك مطالب فلسفية وعملية لتحسين الخط، وتحريره، وتزيينه.. تقوم على ما تفيده ألفاظ / أسماء / مصطلحات مثل[٦٦]:

* (التجليـل) الذي قام عليه أول مفاهيم حسـن الخط: الكبر في الشكل، والعظمة في الشأن، والوضوح في الوظيفة..

* و(البيـان) الذي هـو "إحدى البلاغتين" فـي الخطاب العربي الإسـلامي بعامـة، و"روح الخط" بخاصة، وتحصيلـه يعني تحصيل أعلى درجات حسن الخط..

* و(التحقيـق) الذي هـو "إبانة الحروف كلهـا" بعمليات كتابية تتضمـن كيفياتهـا ووسـائلها وأسـاليبها.. الألفاظ / الأسـماء / المصطلحـات المتمثلة في كل مـن: التحديق، والتحويـق، والتخريق، والتعريق، والتشقيق، والتنسيق، والتوفيق، والتدقيق، والتفريق.

ومن خلال ذلك يمكن لأهـل الخط التفريق الجمالي / الفني بين شكلَي الخط المتقابلين هندسياً وأداء ووظيفة: (المحقق) و(المطلق).

٥ - ٤: الخطاط / الخطاطون:

كان (كاتب الخــط) أول أصناف الكتاب، وهو يعني (المحرر) الذي كانت مكانته الوظيفية الرســمية أهم واكبر من غيره من الكتاب في الدولة العربية الإســلامية، لاضطلاعه بتجويد شــكل الخط وتنوعه طبقــاً لوظيفته، إذ كانت " كلمة المحــرر / المحررين تطلق على كبار الخطاطين ذوي الأســلوب الفنــي المتميز، وكان يطلــق على الكتابة المجودة لفظ التحرير"[٦٧].

ولقد تطورت تســمية أهل الخط من (كاتب الخط) إلى (الكاتب) إلى (الخطاط) عبر قرون عدة.. ولكن على الرغم من أن هذا اللفظ / الاســم / المصطلح الأخير كان موجوداً، مفرداً وجمعاً، منذ القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي في (أدب الكتاب)[٦٨]، كانت أوضح الإشــارات وأكثرها صراحــة إلى كون الخطــاط / الخطاطين أهل صناعة خاصة.. هي ما تضمنته إشارة التوحيدي من صيرورة الخط نفسه صناعة من الصناعات في مجتمع بغداد القرن الرابع الهجري / العاشــر الميلادي.. ومن ان الخطاط / الخطاطين قد أصبحوا من أرباب هذه الصناعات البغدادية[٦٩].

ولكن هذا اللفظ / الإســم / المصطلح لم يســتقر معرفياً – كما يبــدو – بصورة نهائية دالة على العَلمية المهنية الفنية لكل "من كانت حرفته تحسين الخط"[٧٠] حتى القرن السادس الهجري / الثاني عشر الميلادي[٧١].

وصــار في عهد الدولة العثمانية (٦٩٩-١٣٤١هـ /١٢٩٩-١٩٢٢م) ألفاظ / أسماء / مصطلحات عديدة لمناصب وظيفية حكومية رسمية تختص بفن الخط، مثل: الخطاط، ورئيس الخطاطين، ومعلم حسن الخط، وطغراكش، وكاتب السراي، وغير ذلك. بل صارت في أواخر هذا العهد مؤسسات أكاديمية / تدريسية / متخصصة بفن الخط،

مثل (مدرسة الخطاطين)، وهي بلاشك أكثر تطوراً وتنظيماً مما كان قائماً، من قبل، من مثل هذه المؤسسة بما كان يعرف بلفظ / اسم / مصطلح (المكتب / المكتبات) (٧٢).

٥ - ٥: صور الحروف:

يقسم علماء العربية وفلاسفتها الحروف إلى "ثلاثة أنواع": فكرية، ولفظية، وخطية:

- فالحروف الفكرية هي صور روحانية في أفكار النفوس، مصورها في جوهرها قبل إخراجها، معانيها: الألفاظ.

- والحروف اللفظية هي أصوات محمولة في الهواء، مدركة بطريق الأذنين بالقوة السامعة.

- والحروف الخطية هي نقوش خطت بالأقلام في وجوه الألواح وبطون الطوامير، مدركة بالقوة الناظرة بطريق العينين. والحروف الخطية وضعت ليدل بها على الحروف اللفظية، والحروف اللفظية وضعت ليدل بها على الحروف الفكرية التي هي الأصل"[٧٣].

وقد عني بكل نوع من هذه الأنواع الطبيعية الثلاثة للحروف مختصون معنيون، كل بحسب اختصاصه وعنايته، فالحروف الفكرية كانت من عنايات أهل الفكر من أمثال المتصوفة وسواهم، والحروف اللفظية كانت من عنايات اللغويين، أما الحروف الخطية فقد كانت من عنايات أهل فن الخط، ومنهم بالذات: الخطاطون.

وكان من أبرز وجوه العنايات المذكورة: تسمية الحروف بأسماء خاصة تميز بعضها عن بعض عند أهل كل اختصاص، فاللغويون مثلاً كانوا قد سموا كل حروف من حروف الهجاء باسمه الخاص الذي

يدل عليه دون غيره، فالـ (أ) يسـمى: الألف، والـ (ب): الباء، والـ (ع): العين، وهكذا الحروف الأخرى، بحسب ملفوظها في الهجاء.

ولكـن هذه الحـروف كانت قد أخذت عنـد الخطاطين ألفاظاً / أسـماء / مصطلحات أخرى، تعددت أحيانا للحرف الواحد بحسب تعدد أشكاله وصوره، فالـ (أ) مثلاً كان قد أخذ عند الخطاطين ثلاثة أسـماء هي مصطلحاته في خط الثلث بخاصة. وهذه الأسماء هي: المطلق، والمحرف، والمشـعر.. وأخذ الـ (ب) ثلاثة أسـماء أيضا هي: المجموعة، والموقوفة، والمبسـوطة.. وكذلك الـ (ع) فأسماؤها: الملوزة، والمركبة، والمربعة.. وهكذا بقية الحروف الخطية.

وإذا ما حاولنا اسـتقراء الألفاظ / الأسـماء / المصطلحات التي كانـت صور الحـروف الخطية توصـف بها عنـد الخطاطين، وما تزال.. يمكن أن نقف على قائمة طويلة، نسـبياً، من هذه الألفاظ / الأسـماء / المصطلحات التي من أبرزها على سبيل المثال لا الحصر: المطلق، والمحرف، والمشعر، والمجموع، والمبسوط، والموقوف، والمرسل، والمدغم، والمفتوح، والارتقاء، والمسبل، والمختلس، والمخطوف، والمدور، والمقور، والمركون، والقوسي، والمطرف، والمخفف، والمركب، والوراقي، والمرشوق، والمطموس، والمقلوب، والمربع، والمثلث، والمقسطل، والبتراء، والمعكـوس، والراجع، وعين الهر، وفم الثعبان، وغير ذلك[٧٤]. (ينظر: الشكل رقم - ٢).

وكان الزفتـاوي (محمد بن احمد، ت٨٠٦ هـ / ١٤٠٣م) (٧٥) أول أهـل الخط الذين بحثوا بحثاً مفصلاً في توصيف أشـكال الحروف وتسـمية صورها، واصطلح معه عليها عديد من المعنيين بشؤون فن الخط من أمثال: القلقشندي، والهيتي، وابن الصائغ، وغيرهم.

ولا نملـك هنـا مندوحة عن الإشـارة إلى أن أشـكال الحروف وصورها المسـماة في مثل هذا السـياق تنتسب عادة إلى بعض أنواع الخط الرئيسة الداخلة في مجموعة (الأقلام الستة)، وبخاصة منها:

الثلث، والمحقق، والرقاع، والتواقيع (ينظر: الشكل رقم ٣). ولكن هذا لا يمنع اسـتعارتها في وصف أشكال الحروف الخطية بأنواع أخرى من هذا الفن.

٥ - ٦: أنواع الخط:

يعــد التنوع ظاهرة صناعية مقصودة إلى حد كبير في فن الخط، قائمة على التباين في الشكل، والوظيفة، والتسمية.

وتعد تسمية أنواع الخط تقريباً جوهر فقه المصطلح الفني للخط العربي، بل وأساســه المعرفــي المميز له، ليس لأن ألفاظ / أســماء مصطلحات أنواع الخط هي التي تميز هذه الأنواع بعضها عن البعض الآخر في سماتها الشكلية والفنية والوظيفية حسب، بل ولأنها ايضاً تغطي أوسع مساحة معرفية من فقه هذا المصطلح.

ولقــد اتجه فقهاء الخط إلى إنشــاء هذا المصطلح الخاص بأنواع هذا الفن، منذ القرن الثالث الهجري / التاســع الميلادي حتى اليوم، فكثرت ألفاظ / أســماء / مصطلحات أنــواع الخط كثرة تفوق، إلى حد مــا، التوقع والتصور.. حتــى تقلبت هذه الألفاظ / الأســماء/ المصطلحات في مسارد عديدة ومتنوعة لم تخل من، بل غلب عليها.. التباين والاضطراب والمبالغة، إذ تراوحت المصادر التاريخية في ذكر أعــداد هذه الأنواع ما بين أربعين نوعاً عند ابن النديم[٧٦]، وســبعين نوعــاً عند الراوندي (محمد بن ســليمان، ت+ ٦٠٣هـ/ ١٢٠٦م)[٧٧] وثمانــين / أو مائة / بل مــا يزيد على المائة والخمســين نوعاً عند غيرهما[٧٨].

ولو حاولنا اســتقراء ألفاظ / أســماء / مصطلحات هذه الأنواع الكثيرة، استقراءً معرفياً وتاريخياً، لأمكننا أن نقف منها، على سبيل المثال لا الحصر، على ما يأتي: الجليل، والثلثين، والثلث، والثلث الثقيل،

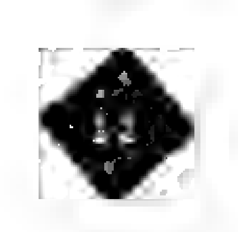


خفيف الثلث، وغبار الحلية، والمؤامرات، والأجوزة، والمفتح، والأثلاث، واللؤلؤي[٧٩]، والرئاسـي، والطومار، والمدبج، والنصف، والمسلسل، والحوائجي، والقصص، والمحدب، والسجلات[٨٠]، واللازورد، والشامي، والموشع، والمولع، والمنمنم، والمسهم[٨١]، وثقيل الطومار، والشامي، ومفتح الشامي، والمنشور، وصغير المنشور، والحلية، وغبار الحلبة، وصغيرهما[٨٢]، والمكي، والمدني، والكوفي، والمشق، والتجاويد، والسلواطي، والمصنوع، والمائل، والراصف، والأصفهاني، والسجلي، والقيراموز، والمحقق، والديباج، والسجلات الأوسط، والسميعي، والأشرية، والطومار الكبير، والخرفاج، والثلثين الصغير الثقيل، والزنبور، والعهود، وأمثال النصف، والأجوبة، والخرفاج الثقيل، والخرفاج الخفيف، وثقيل النصف، والمدور الكبير، والمدور الصغير، وخفيف الثلث الكبير، ومفتح النصف[٨٣]، والإسماعيلي، والأندلسي، والعباسي، والبغدادي، والمشعب، والريحاني، والمجرد، والمصري[٨٤]، والتوقيعات، والنسخ، والذهب، والحواشي، والرقاع، والمتن، والمصاحف[٨٥]، وصغير النصف، والوشم، والحرم[٨٦]، والدرج[٨٧]، والتواقيع، والمنثور، والمقترن، والأشعار[٨٨]، وكاشيان[٨٩]، والتعليق، والنستعليق، والشكستة[٩٠]، والبابري، والبهاري[٩١]، والأفريقي، والقيرواني[٩٢]، والمبسوط، والمجوهر، والمسند الزمامي، والمشرقي[٩٣]، والديواني، وجلي الديواني، والإجازة، والرقعة، والسياقة، والسنبلي[٩٤].

ولعل من الأهمية أن نشير هنا إلى أننا لو واصلنا عملية البحث والاستقراء هذه، فلربما سيكون هناك ألفاظ / أسماء / مصطلحات أخرى، وربما عديدة، لأنواع وأساليب من الخط. (ينظر: الشكل رقم -٤).

٥ – ٧: (النص الخطي)[٩٥]:

وهو المصطلح النقدي المعبر عن العمل أو النتاج الفني/الخطي،



الذي يبدعه بشكل مدروس ومقصود الخطاطون المجيدون في سياق التعبيــر البصري المجــود فنياً، والمترف جماليــاً، بفن الخط العربي وعنه.

ويمكــن القول، على ســبيل المثال، إن هذا العمــل أو النتاج الفني / الخطــي يماثــل تمامــاً القصيدة في الشــعر، واللوحــة في الفن التشكيلي.

وعلى الرغم من غزارة الإنتاج العربي الإســلامي للكتابة الخطية على العمائر المتعددة الأشكال والوظائف، وفي بطون الصحف والكتب المتنوعة الأغراض والاختصاصات، وعلى المواد المختلفة في طبيعتها وفي استخداماتها كالقماش والنحاس والفخار وغير ذلك.. لم تأخذ هذه الكتابات الخطية من الألفاظ / الأســماء / المصطلحات ســوى القليــل جداً، بل والنادر الذي لا يكاد يــدل إلا على التأريخ والتذكرة والإرشاد وما شــاكل ذلك من الدلالات، فأطلقوا على سبيل المثال لا الحصر:

- لفظ / إســم / مصطلح (الطراز) مثلاًعلى الكتابة الخطية التذكارية النسيجية على القماش بخاصة..

- ويطلــق أيضاً على ما يســمى بـ (الافريــز) الذي هولفظ / اســم / مصطلح آخر يطلق علــى الكتابات الخطية المنقوشــة على العمائر[٩٦]..

- وأطلقوا لفظ / إســم / مصطلح (المخطوط / المخطوطة / الخطية) على الكتب والمؤلفات التي صنفوها مكتوبة بخطهم[٩٧].

ولكــن التفنّن العثماني نقل المكتوب الفني بالخط العربي من حاله الســابقة المحدودة في طبيعته الإنتاجية، وفي مصطلحه الفني، إلى حــال أخرى أكثر انفتاحاً وتنظيماً في تقعيد هذا المكتوب الخطي في

نظام محدد، إلى حد ما، في طبيعته البنيوية، وفي شكله الصوري، وفي محتواه الدلالي، وبالتالي في مصطلحه الفني.. ولذلك، فقد تباينت الأعمال أو النتاجات الخطية الفنية، العثمانية بالذات، وتنوعت، وتعددت بشكل واضح وملموس في ألفاظ /أسماء/ مصطلحات خاصة ومميزة في المعرفة الخطية العربية الإسلامية، أبرزها[٩٨]: اللوحة، والقطعة، والمرقعة، والحلية، والإجازة، والتقدير، وغيرها. (ينظر: الشكل رقم – ٥).

٥ – ٨: آلات الخط وأدوات الخطاطين:

لاشك في أن لآلات الكتابة، بعامة، دوراً كبيراً وأثراً عظيماً في تحسين الخط وإجادته، وربما لذلك كان الخطاطون وما يزالون يعنون عناية فائقة بهذه الآلات، بل صار لأكثرهم وأبرزهم أدواته الخاصة التي عنوا بصناعتها، فبالغوا في رعايتها، وزينوها بالزخارف، ووشوها بالخطوط، وكفتوها بالذهب والفضة، حتى صارت هي بذاتها تحفاً فنية نفيسة.

ويعد أهل الخط (القلم)، و(المداد)، و(الورق) من أركان هذا الفن الأساسية[٩٩]، ولذا فقد فصلوا كثيراً في طبيعتها، وفي صناعتها، وفي صفاتها، وفي وظيفتها، وفي عملها.

وقد خلصت المعرفة الخطية العربية الإسلامية الخاصة بهذه الأدوات والآلات إلى ألفاظ / أسماء / مصطلحات تعبر عنها وتدل عليها، منها على سبيل المثال لا الحصر[١٠٠]: البراية / البري، والفتح، والنحت، والشق، والقط، والسن، والمقط، والليقة، والاستمداد، والدواة، والمسطرة، والقالب، وغير ذلك. (ينظر: الشكل رقم – ٦).

٦ - الخاتمة:

يقوم علم المصطلح في الخط العربي على عدد كبير ومتشعب من الألفاظ / الأسماء / المصطلحات التي تغطي في معناها وفي دلالتها، بشكل عام، مفهومَي (الكتابة) و(الخط) الرئيسين، ودراستهما في ضوء اتجاه معرفي محدد، غالبا ما يكون إما تاريخياً، أو وظيفياً، أو جمالياً.

وينطلق هذا البحث المتواضع من تقرير أن المفهوم الجمالي لفن الخط العربي يقوم في الأساس على (حقيقة الخط) التي هي في الأصل: أثر / شكل / صورة، يجري تحسينها واستحسانها في ضوء قيم ومعايير جمالية معينة كالوزن والتناسب، والبيان، والتحقيق، وغيرها، تمثل العصب المعرفي لنظرية هذا الخط الفنية.

وتتأسس هذه النظرية / البنية المعرفية لفن الخط العربي، مثل أية بنية معرفية، على ألفاظ / أسماء / مصطلحات تمثل اللغة المعرفية الخاصة لهذا الفن.

وتدور هذه اللغة على مفردات تكاد تختص بتسمية طبيعة هذا الخط الفنية، وأوضاعه، وأشكاله، وأنواعه.. وكذلك بتسمية أهله وطرق أدائهم وأساليب عملهم وأدواتهم وغير ذلك. ويمكن أن نعنون ذلك كله بعنوان علمي دقيق وشامل هو: (المصطلح الفني في الخط العربي).

وعند استقراء معالم / ملامح / مفردات هذه اللغة المعرفية بقصد الوصول إلى فقه هذا المصطلح الفني / الخطي، نجد انه يقوم على عدد كبير ومتشعب من الألفاظ / الأسماء / المصطلحات التي تغطي في معناها وفي دلالتها مفاهيم: الكتابة، والخط، ودراستهما، والمعرفة بهما، والمصطلح المعبر عنهما أو له صلة عضوية حميمة بهما مثل: الفن، واللغة، والوظيفة، والشكل، والصورة، والتنوع، والعمل،

والمنجـز، والصانع، والآلـة، والأداة، وغير ذلك مما يتعلق بفن الخط العربي.

ولعل اهم ما يمكن ان نسـتنتجه من نتائـج لهذا البحث، عدا عن تأطير الموضوع تأطيراً عاماً بقصد التأسـيس المعرفي له، هو توفير الأرضية العلمية / المصطلحية للبحث الموسوعي في هذا المصطلح الفني الخاص بالخط العربي.. والعمل المنهجي على معجمته.

هوامش الفصل الأول وإحالاتـه:

[1] شـمس الدين محمد بن إبراهيم ابن ساعد السنجاري ابن ساعد السـنجاري، ت ٧٤٩هـ / ١٣٤٨م: إرشاد القاصد الى اسنى المقاصد، تـ: طاهر بن صالح الجزائري، (بيروت، ١٣٢٢هـ) ط ١، ص ٣٩.

[2] احمد بن علي القلقشـندي، ت ٧٤٩هـ / ١٣٤٨م: صبح الاعشـى في صناعة الانشا، تـ: محمد حسين شمس الدين (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٥) ط١، جـ ٣، ص ٣.

[3] لاروس، تونس ١٩٨٩، ص ص ١٠٢٧ – ١٠٢٨.

[4] ينظـر: الدكتور ميشـال زكريا: الألسـنية – علـم اللغة الحديث، (بيروت، المؤسسـة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٣)، ط ١، ص ص ١٩ ٣٦–.

[5] ينظر: الدكتورادهام محمد حنش: الخط العربي واشكالية المصطلح الفنـي، (الموصل، مطبعة الزهراء الحديثة، ٢٠٠٣)، ط١، ص ص ٣٩ – ٤٣.

[6] الامير أمين آل ناصر الدين: الرافد – معجم لغوي، (بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٧١) ط ١، ج١، ص ٤٩.

[7] ابو الحسن حازم القرطاجني، ت ٦٨٤ هـ / ١٢٨٥م: منهاج البلغاء وسـراج الادباء، تـ: محمد الحبيب بن الخوجـة، (بيروت، دار الغرب الاسلامي، ١٩٨١)، ط ٢، ص ص ١٨ – ١٩.

[8] أبـو هـلال العسـكري (ت ٢٥٩هــ / ٨٧٢م): ديـوان المعاني، تـ: الدكتوركرنكو، (بغداد، مكتبة النهضة، د ز ت) ط (مصورة عن نشـرة مكتبة القدسي – القاهرة ١٣٥٢هـ)، ج ٢، ص ٧٤.

[9] ابـو البقـاء ايوب بن موسـى الكفوي، ت ١٠٩٤ هـ / ١٦٨٣ م: الكليـات، تـ: الدكتورعدنان درويش ومحمد المصري، ط١، (دمشـق، ١٩٧٤)، ط ١، ج ٢، ص٣٩٩.

[10] ابو حيـان التوحيدي، ٤١٤ هـ/ ١٠٢ م: رسـالة في علم الكتابة، تـ: الدكتور ابراهيم الكيلاني،(دمشـق، المعهد الفرنسي، ١٩٥١)، ص ٣٥.

[11] ينظر: هـلال ناجي: ابن مقلة خطاطاً واديباً وانسـاناً، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١)، ط ١، ص ص ١١٣ – ١٤٢.

[12] تـ: هلال ناجي، (تونس، دار ابو سلامة، ١٩٨٤) ط ٤.

[13]: هلال ناجي، (بغداد، مطبعة المعارف، ١٩٧٠)، ط ١.

[14] ينظـر: ابـو بكـر محمد بـن يحيـى الصولـي، ت ٣٣٦ / ٧٤٧م: ادب الكتـاب، تـ: محمد بهجة الأثري، (بغداد، المكتبة العربية، د. ت) ط (مصورة، القاهرة، المطبعة السـلفية، ١٣٤١هـ)، ص ٥٥.. وكذلك: محمد بن اسحق ابن النديم، ت ٣٨٥ هـ / ٩٩٥م: الفهرست، تـ: رضا – تجدد، (طهـران، ١٩٧١)، ص١٢.. وكذلك: القلقشـندي: المصدر السـابق، ٢ / ٤٤٨.. وكذلك: محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، ت ١٢٠٥ هـ / ١٧٩٠ م: حكمة الاشراق الى كتاب الافاق، تـ: عبد السلام هارون، ضمن: نـوادر المخطوطات، المجموعة الخامسـة، (القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٤) ط ١، ص ٧١.

[15] اشتغل على معاني (الصورة / التصوير) ودلالاتها المختلفة، بشكل دقيق وتفصيلي، وصلتها بالفن في ضوء الشـريعة الاسلامية: احمد مصطفى علي القضاة: الشـريعة الاسـلامية والفنون، (بيروت، دار الجيل، د. ت)، ص ص ٤٢ – ٤٤.

(16) ينسب القلقشندي (المصدر السابق، ٣ / ٤٦) هذا التصور الى النظام (ابراهيم بن سيار البصري، ت ٢٣١هـ / ٨٤٥ م).

(17) ابراهيم ابن المدبر، ت ٢٧٩ هـ / ٨٩٣ م: الرسالة العذراء، تـ: الدكتور زكي مبارك، (القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٩٣١)، ص ١٤.

(18) حنش: المرجع السابق، ص ص ١٣ - ١٤.

(19) ينظر: ابو نصر محمد بن محمد الفارابي، ت ٣٣٩هـ / ١٠٠٤م: إحصاء العلوم، تـ: الدكتورعثمان امين، (القاهرة، مكتبة الانكلو المصرية، ١٩٦٨)، ط ٣، ص ٦٤.. وكذلك: محمد بن احمد الكاتب الخوارزمي، ت ٣٨٧هـ / ٩٩٧م: مفاتيح العلوم، نشر: لويس شيخو اليسوعي، (بيروت، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٢٧) ط ١، ص ٣٦ وما بعدها.

(20) ينظر: اخوان الصفا: رسائل اخوان الصفا وخلان الوفا، (بيروت، دار صادر، ١٩٥٧)، ج١، ص ٢١٦.. وكذلك: عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون، ت ٨٠٨ هـ / ١٤٠٥ م: المقدمة، (بيروت، دار الفكر، د. ت)، ص ٣٣١.

(21) احمد بن مصطفى طاش كويري زادة، ت ٩٦٨هـ/ ١٥٦٠ م: مفتاح السعادة ومصباح السيادة، تـ: كامل كامل بكري وعبد الوهاب ابو النور، (القاهرة، دار الكتب الحديثة، د. ت)، ج ١، ص ص ٨٥ - ٩٣.

(22) المصدر نفسه.

(23) سيف الدين بن يحيى ابن الحفيد التفتازاني، ت ٩١٦هـ/ ١٥١٠م: الدر النضيد، (بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٨٠)، ص ص ٨ - ٩.

(24) مصطفى بن عبد الله حاجي خليفة، ت ١٠٦٧ هـ / ١١٦٦ م:

كشــف الظنون عن أســامي الكتب والفنون، (بغداد، مكتبة المثنى، د. ت) ط (مصورة بالاوفسيت)، ج ١، ص ص ٧٠٧ - ٧١٤.

[٢٥] المعزابــن باديس، ت ٤٥٤ هـ / ١٠٦٢ م: عمدة الكتاب وعدة ذوي الألباب، تـ: عبد الستار الحلوجي وعلي عبد المحسن زكي، مجلة معهد المخطوطات العربية، (مجلة. القاهرة)، ١٩٧١، مج ١٧، ص ٧٥.

[٢٦] طاش كوبري زادة: المصدر السابق، ١ / ٨٥.

[٢٧] الهيتي: المصدر السابق، ص ١١.

[٢٨] ينظر رســالة ابــن مقلة، في: ناجــي: ابن مقلة، مرجع ســابق، ص ١١٩.

[٢٩] ابوالفضــل محمــد بن مكرم ابن منظــور، ت ٧١١ هـ / ١٣١١ م: لسان العرب، (بيروت، دار صادر، ١٩٦٥)، ج ٣، ص ٤٦٢.

[٣٠] المعجم العربي الاساسي، مصدر سابق، ص ٧٤٤.

[٣١] الدكتــور مصطفى جــواد: المباحث اللغوية في العراق ومشــكلة العربية المعاصرة، (بغداد، مطبعة العاني، ١٩٦٥) ط ٢، ص ٤.

[٣٢] الشيخ احمد رضا: معجم متن اللغة، (بيروت، دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٥٩)، ج ٣، ص ٤٧٨.

[٣٣] ابو الحســن علــي بن حبيب الماوردي البصري المــاوردي، ت ٤٥٠ هـ / ١٠٥٨ م): ادب الدنيا والدين، تـ: مصطفى الســقا، (بغداد، مطبعة اوفسيت الميناء، د. ت)، ص ٢٥٦.

[٣٤] الاختــراع: مصطلح بياني يقصد به.. ايجاد معنى وأسم لم يسبق اليه. ينظر مثلاً: ابو الحسين اسحاق بن ابراهيم بن وهب الكاتب، ت

٣٣٥ هـ / ٩٤٦ م: البرهان في وجوه البيان، تـ: الدكتوراحمد مطلوب و الدكتورة خديجة الحديثي، (بغداد، مطبعة العاني، بغداد ١٩٦٧) ط ١، ص ١٥٨ .. وكذلك: ابو الحسن علي بن محمد الجرجاني، ت٨١٦ هـ / ١٤١٣ م: التعريفات، تـ: الدكتور احمد مطلوب، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٣)، ص ٢٢.

(٢٥) ينظر: حنش: المرجع السابق، ص ص ٢٢ - ٢٣.

(٢٦) الدكتورعبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات، (بيروت، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤)، ص ١١.

(٢٧) ينظر: الدكتورعلي القاسمي: مقدمة في علم المصطلح، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٥) ط ١، ص ١٧.

(٢٨) القلقشندي: المصدر السابق، ٣ / ١٦٨.

(٢٩) عبد الله بن جعفر بن درستويه، ت ٣٤٧ هـ / ٩٥٨ م: كتاب الكتاب، نشر لويس شيخو اليسوعي، (بيروت، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٢٧)، ط ١، ص٧.

(٤٠) ينظر: غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، (بيروت، مؤسسة المطبوعات العربية، ١٩٨٢)، ط ١، ص ١٥٧.

(٤١) القلقشندي: المصدر السابق، ٣ / ١٦٨.

(٤٢) المصدر نفسه، ٣ / ١٦٨ - ١٦٩.

(٤٣) عبد الرحيم بن علي بن شيت القرشي، ت ٦٢٥ هـ / ١٢٢٧: معالم الكتابة ومغانم الاصابة، تـ: محمد حسين شمس الدين، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٨) ط ١، ص ٣٣.

(٤٤) عبـد الله بن مسـلم بن قتيبـة الدينوري، ت ٢٧٦هـ / ٨٨٩م: ادب الكتاب، تـ: محمد محيى الدين عبد الحميد، (مصر، مطبعة السعادة، مصر ١٩٦٣)، ط ٤، ص ٢٠٠.

(٤٥) علـي بـن خلف الكاتب، ت بعـد ٤٣٧هـ / ١٠٤٥م: مـواد البيان، تـ: الدكتور حاتم صالـح الضـامن، المورد (مجلة تراثية فصلية محكمة. بغداد)، ١٩٩٠، مج ١٩، ع ١، ص ١٢٦.

(٤٦) الجرجاني: المصدر السابق، ص ١٦.

(٤٧) محمد علي الفاروقي التهانوي، ت بعد ١١٥٨ هـ / ١٧٤٥م: موسوعة اصطلاحات العلوم الاسلامية المعروف بكشاف اصطلاحات الفنون، (بيروت، شركة الخياط للكتب والنشر،، د. ت)، ص ٨٣٥.

(٤٨) ينظـر: محمـد بن ابي بكر بن عبد القـادر الرازي، ت ٦٦١ هـ م ١٢٦٢ م: مختار الصحاح، (بيروت، دار الكتاب العربي، د. ت)، ط ١، ص ٥١٣.

(٤٩) سـيد حسـين نصر: مباديء فن العمارة الاسـلامية والمشكلات الحضرية المعاصـرة، في: مقالات في الفنون الاسـلامية، (الاردن، معهد الفنون الاسلامية ومؤسسة آل البيت للفكر الاسلامي، د. ت)، ص ١٤٩.

(٥٠) ينظر مثلا: الدكتور عفيف البهنسـي: معجم مصطلحات الفنون، (بيروت، دار الرائد العربي، ١٩٨١)، ط ٢، ص ص ١١١ – ١١٢.

(٥١) ابن منظور: المصدر السابق، ١ / ١٥٦.

(٥٢) المصدر نفسـه، ١٠ / ٣٤٤ – ٣٤٥.

(٥٣) ينظر: حنش: المرجع السابق، ص ص ٥٥ ٨١–.

(٥٤) ينظر على سبيل المثال لا الحصر: سيد ابراهيم: فن الخط العربي، (القاهرة، مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة ١٩٦٣)، ط ٢.. وكذلك: معمر اولكر: فن الخط التركي،(استانبول ١٩٧٦).. وكذلك: تركي عطية الجبوري: فن الخط العربي الاسلامي، (بيروت، دار التراث الاسلامي، ١٩٧٥).. وكذلك: مصطفى اوغور درمان: فن الخط، ترجمة: صالح سعداوي صالح، (استانبول، مركز الابحاث للتاريخ والفنون والثقافة الاسلامية، ١٩٩٠) ط١.. وهناك آخرون.

(٥٥) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، (الاردن، دار المناهج، ١٩٩٨)، ص ٨٩.

(٥٦) ابوهلال العسكري، ت ٢٥٩هـ/ ٨٧٢م: الأوائل، (بيروت، دارالكتب العلمية، ١٩٨٧)، ص ٥٧.

(٥٧) الدكتورمحيى الدين سيرين: صنعتنا الخطية، (دمشق، دار التقدم، ١٩٩٣) ط ١.

(٥٨) عثمان الكعاك: الخطاطة التونسية، المكتبة العربية (مجلة. القاهرة)، ١٩٦٥، مج ١، ع ٣، ص ١٩.

(٥٩) محمد المنوني: العلوم والاداب والفنون على عهد الموحدين، (الرباط، دارالمغرب، ١٩٧٧)، ص٢٧١.

(٦٠) ناجي زين الدين: مصور الخط العربي، (بغداد، مكتبة النهضة، ١٩٧٦) ط ٢، ص ٣٣٦.. وكذلك: الدكتور عبد العزيز الدالي: الخطاطة، (القاهرة،مكتبة الخانجي، ١٩٨٠).

(٦١) ينظر: معجم علم اللغة، اللسان العربي (مجلة. مكتب تنسيق التعريب في الوطن العربي. الرباط)، ١٩٧٥،، مج ١٥، ج ٢، (عدد خاص بالمعاجم)، ص ٣٠.

[٦٢] ينظر: اخوان الصفا: المصدر السـابق، ٣ / ١٤٤. وكذلك: ابن مقلة: المصدر السابق، في: ناجي: المرجع السابق، ص ١٢٠ ١٢٢-.. وكذلك: حسـين بن ياسين بن محمد الكاتب، من علماء القرن الثامن الهجري / الرابع عشـر الميلادي: لمحـة المختطف في صناعة الخط الصلف، ت: هيا محمد الدوسـري، (الكويت، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، ١٩٩٢)، ط ١، ص ٤٩ – ٥٠.

[٦٣] التوحيدي: المصدر السـابق، ص ٢٩. وكذلك: ابن خلف الكاتب: المصدر السابق، ص ١٢٥.

[٦٤] ابن مقلة: المصدر السابق، في: ناجي: المرجع السابق، ص ١١٩.

[٦٥] اخوان الصفا: المصدر السابق، ١ / ٢٤٩.

[٦٦] ينظر: حنش: الخط واشكالية المصطلح (مرجع سابق)، ص ص ٥٥ – ٧١. ويراجع بخاصة: التوحيدي: المصدر السابق، ص ٣٢ – ٣٣.

[٦٧] درمان: المرجع السابق، ص ١٩.

[٦٨] ينظـر: وليد الاعظمي: جمهرة الخطاطـين البغداديين، (بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٩) ط ١، ج ١، ص ص ٢٢٣، ٢٣٥، ٢٨٦، ٣٩٩.

[٦٩] ينظـر: عبد الواحد ذنون طه: مجتمع بغداد من خلال حكاية ابو القاسم البغدادي، المورد، ١٩٧٤، مج ٣، ع ٤، ص ٢٢.

[٧٠] القامـوس الجديد، (تونس، الشـركة التونسـية للتوزيع، ١٩٧٩) ط ١، ص ٣١٤.

[٧١] الدكتورحسـن الباشا: الفنون الاسـلامية والوظائف على الاثار الإسلامية، (القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٦٥)، ج١، ص ٤٧٤.

(٧٢) ينظر: حنش: الخط في الوثائق (مرجع سابق)، ص ١٢٤ – ١٢٥.

(٧٣) احمد بن محمد بن المختار الرازي، ت ٦٦٦هـ / ١٢٦٧م: رسالة في حروف العربية، تـ: رشيد عبد الرحمن العبيدي (الدكتور)، مجلة معهد المخطوطات العربية، ١٩٧٤، مج ٢٠، ج ١، ص ٩٣ – ٩٤.

(٧٤) ينظر: حنش: الخط واشكالية المصطلح (مرجع سابق)، ص ص ١١٤ – ١١٥.

(٧٥) منهاج الاصابة في معرفة الخطوط وآلات الكتابة، تـ: هلال ناجي، المورد، ١٩٨٠، مج ١٥، ع ٤، ص ٢٢٣ – ٢٣٧.

(٧٦) ابن النديم: المصدر السابق، ص ٩ – ١١.

(٧٧) راحة الصدور وآية السرور في تاريخ الدولة السلجوقية، نقله الى العربية: الدكتور ابراهيم امين الشواربي و الدكتورعبد النعيم محمد حسين والدكتور فؤاد عبد المعطي الصياد، (القاهرة، دار القلم، القاهرة ١٩٦٠)، ص ٨٦.

(٧٨) ينظر: حنش: الخط وإشكالية المصطلح (سابق)، ص ٩٩ – ١٠٢.

(٧٩) ابن درستويه: المصدر السابق، ص ٧٦، ١١٩، ١٢٠، ١٢٧.

(٨٠) المؤدب الضرير البغدادي: كتاب الكتاب وصفة الدواة وتصريفها، تـ: هلال ناجي، المورد، ١٩٧٣، مج ٢، ع ٢، ص ٤٧.

(٨١) ابن المدبر: المصدر السابق، ص ٢٤ – ٢٥.

(٨٢) ابن وهب الكاتب: المصدر السابق، ص ص ٣٤٤ – ٣٤٥.

(٨٣) ابن النديم: المصدر السابق، ص ٩ – ١٠.

(٨٤) التوحيدي: المصدر السابق، ص ٩، ص ٣٠.

(٨٥) مجهول: رسالة في الكتابة المنسوبة، تـ: الدكتور خليل محمود عساكر، مجلة معهد المخطوطات العربية، ١٩٥٥، مج ٧، ج ١، ص ١٢٦.

(٨٦) ابن باديس: المصدر السابق، ص ٧١.

(٨٧) القلقشندي: المصدر السابق، ٣ / ١٢.

(٨٨) محمد بن حسن الطيبي، ت ٩٠٨ هـ / ١٥٠٢ م: جامع محاسن كتابة الكتاب، تـ: الدكتور صلاح الدين المنجد، (بيروت، دار الكتاب الجديد، ١٩٦٢)، ص ص ٢٢ - ٢٣.

(٨٩) الراوندي: المصدر السابق، ص ١٥.

(٩٠) ينظر: حبيب الله فضائلي: اطلس الخط والخطوط، ترجمة: الدكتور محمد التونجي، (دمشق، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق ١٩٩٣) ط١.

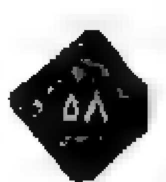
(٩١) Anne Marie Schimmel: Calligraphy & Islamic Culture, (London ١٩٩٠) , pv

(٩٢) ابن خلدون: المصدر السابق، ص ٣٣١.

(٩٣) هوداس: محاولة في الخط المغربي، ترجمة: عبد المجيد التركي، حوليات الجامعة التونسية (مجلة)، ١٩٦٣، ع ٣، ١٩٦٣، ص ١٧٥.

(٩٤) حنش: الخط في الوثائق (سابق)، ص ص ١١٥ - ١٧٧.

(٩٥) ينظر: ادهام محمد حنش: الخط العربي واشكالية النقد الفني، (بغداد، دار الأمراء للنشر والتوزيع، بغداد ١٩٩٠) ط ١، ص ١١١.



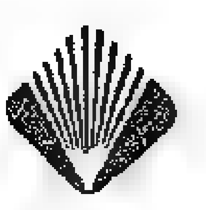
[96] الدكتور عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية، (القاهرة، مكتبة مدبولي، ٢٠٠٠)، ط ١، ص ص ١٨٢ – ١٨٣.

[97] ولعل من الاهمية هنا ان نشير الى ان هذه الألفاظ / الاسماء / المصطلحات هي مصنفات مكتبية حديثة لاصول الكتب والرسائل الخطية التراثية بالدرجة الاولى، ولم يبدُ انها كانت مستخدمة قديماً، لا عند المصنفين العرب والمسلمين الاوائل، ولا عند اهل الخط.

[98] ينظر: حنش: الخط في الوثائق (سابق)، ص ص ١٤٥ – ١٥٢، ٢٠٠ – ٢١٩.

[99] الزفتاوي: المصدر السابق، ص ١٩٥.

[100] ينظر: محمد بن سعيد شريفي: اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، (دمشق – بيروت، دار ابن كثير / دار القادري، دمشق / بيروت ١٩٨٨) ط ١، ص ص ٤٧ – ٦٤.



الفصل الثاني

الخط الكوفي
وحدود المصطلح الفني

الخط الكوفي
وحدود المصطلح الفني

١ - مقدمة:

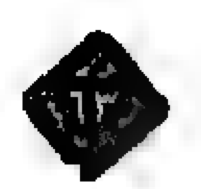
١ - ١ / شكل الخط العربي:

عكف دارسو الخط العربي على النظر العلمي والمعاينة العملية في الوثائق الخطية العربية: الآثارية والعمارية والمصحفية وغيرها.. وعلى التنقيب في الرسوم والأشكال الكتابية البادية في خط هذه الوثائق، لمعرفة خصائص الأداء والحركة والشكل فيه. وتكاد أغلب دراساتهم الآثارية، والتاريخية، واللغوية، والفنية، وغيرها تجمع تقريباً على أن الشكل الأول للخط العربي كان في مراحله الأولى والمبكرة حتى القرن الأول الهجري / السابع الميلادي يتوفر على خاصيتين بارزتين هما: (اليبوسة) و(الليونة)[١].

ولم يكن هناك من خلاف أو اختلاف يذكر في هذا الشأن بين دارسي الفنون الاسلامية بعامة، ودارسي الخط العربي بخاصة، سوى الإختلاف في مسألة أولوية أو أقدمية أو أسبقية كلٍ من(اليبوسة) أو (الليونة) في الطبيعة الصورية الغالبة على شكل الخط الذي كان للعرب عند إطلالة القرن السادس الميلادي، وأطلق عليه "علماء الساميات: الخط العربي"[٢]، وزاد عليه بعض الباحثين تعريفه: "الخط العربي المعياري" [٣] الذي ربما يقصد منه: الإستقرار اللغوي الرمزي لشكل الخط وصور الحروف في الكتابة العربية المبكرة[٤].

وقد دارت آراء هؤلاء الدارسين بشأن هذه المسألة على مدار النقاط الآتية:

١- غلبة اليبوسة المطلقة تقريباً على شكل الخط العربي الأول،



وكمون ليونة نسـبية في ثنايا هذا الشـكل الذي صار يوصف غالباً باليابس، أي أن اليبوسـة سابقة شـكلاً وغالبة حضوراً على الليونة في شـكل هذا الخط. وعلى الرغم من أن هذا الرأي لاينكر أو يتنكر لوجـود الليونة فـي هذا الشـكل، إذ يقر بوجودهـا القليل الواضح مجتمعة مع اليبوسـة فيه.. فإن هذا الرأي يميل إلى أن هذه الليونة طارئة على هذا الشـكل، لأنها كانت نتيجة السرعة في الكتابة ليس أكثر، واسـتثنائية لأنها لم تكن قصداً فنياً ووظيفياً فيه، كما إنه ليس هنـاك في المدونات التاريخية إشـارة إلى وجود هـذه الليونة، على نحو مسـتقل، قبل اليبوسـة، ولا حتى على نحو معاصر لها[٥]. ويكاد هذا الـرأي أن يكون هو الرأي السـائد والمتواتر عنـد أغلب هؤلاء الدارسين.

٢- أسبقية أو أقدمية الليونة على اليبوسة في شكل هذا الخط[٦] الـذي كان في الأصل أو فـي مرحلته التاريخيـة الأولى في ما قبل الاسـلام، على الأقل، ليناً بالكامل، اكتسـب اليبوسة بالتسوية صفةً جديـدةً تتعلـق بطريقة التنفيذ في رسـم الحروف وفق المسـارات الهندسية، المستقيمة والمستديرة، التي نقلت إلى الخط العربي المبكر هذا الشكل اليابس المبسوط[٧].

٣- إن اليبوسـة والليونة في شكل الخط العربي "... كانا يعيشان معاً في زمن واحد، ويسـيران في خطين متوازيين، ولايمكن أن يكون أحدهما متطوراً عن الآخر"[٨].. سابقاً له أو لاحقاً عليه، بل إن هاتين الخاصيتين تشكلان معاً الملمح المشـترك الرئيس لشكل هذا الخط الذي تكامل نسبياً في حدود القرن السادس الميلادي.

ولكن تعدد هذه الآراء وتباينها الواضح في تحديد طبيعة الشـكل الأول للخـط العربي لم يمنع أغلب هؤلاء الدارسـين، على اختلاف اهتماماتهم وتوجهاتهم، عند دراسـة الخط العربي في هذه الحقبة، وكذلك تطـوره في ما بعد، من تغليب (اليبوسـة) على (الليونة) في هذا الشـكل، وتسـميته، من باب التغليب ايضاً، بـ (الخط الكوفي)[٩] مصطلحاً عاماً.

١-٢ / الخط الكوفي.. إشكالية المصطلح:

وقــد يخلص المتتبــع لواقع هــذا المصطلح في بعض الدراســات التاريخية، واللغوية، والآثارية، وغيرها من الدراسات المتعلقة، بصورة مباشــرة أوغير مباشــرة، بالخط العربي، الــى أن مصطلح (الخط الكوفي) يواجه، الى حدٍ ما، إشكالية معرفية في تباين حدوده الفنية والمفهومية، لاســيما وإن أغلب هذه الدراســات ينطلق في فهم هذا المصطلــح وفي التعامل معه من حقيقة أن (الخط الكوفي) يقوم على شكلٍ كتابي تغلب عليه التزوية واليبوسة الجافة.

وربما تتضح هذه الإشكالية، على نحوٍ أكثر، في المجالين التطبيقي والنظــري للكتابة العربية، إذ تبدو في المجال التطبيقي الأول متمثلةً في تلك الدراســات التي تردُّ أغلبَ.. إذا لم نقل كلَّ النقوش الكتابية العربية البكر قبل الإسلام، وترد كذلك الكتابات الوثائقية والمصحفية والمســجدية المبكرة في بدايات ظهوره الأولى في ما قبل الكوفة (١٧ هــ/ ٦٨١ م)، وترد أيضاً الكتابات التذكارية على العمائرالاســلامية المختلفــة التي أُنجــزت في ما بعد الكوفــة، مفهوماً وتســميةً، الى مصطلح (الخط الكوفي).

وكان هذا الرد جملةً دون تفريق، على صعيدَي المفهوم والتسمية، جملةً تكاد تكون واحدة.. دون كبير تفريق بين هذه الكتابات كلها على الرغم من التباينات الشــكلية والوظيفيــة والمكانية والزمانية القائمة بينها.

ولعل بالإمكان ملاحظة الســبب العلمي الرئيــس لهذا الرد ماثلاً في غلبة المنهج التاريخي - الآثاري على هذه الدراسات. وهذا المنهج يقوم على تحليل النقوش الكتابية على الأبنية والشــواهد والأضرحة والنقــود والمواد الآثارية الأخرى، فقامت أغلب هذه الدراســات على تحليل مثل هذه النقوش الكتابية العربية المحصورة في دائرة تاريخية لا تتجاوز القرن الأول الهجري / الســابع الميلادي مادةً لدراسة شكل

الخط العربي و تطوره الدلالي والتأريخي. وقد حرص بعض دراسات هـذا المنهج علـى توفير علاقةٍ، من نوعٍ ما، فـي ما بين الخطوط أو الكتابات الإنسـانية بصورة عامة، ومنهًا الخط العربي الذي حاولت هذه الدراسات الآثارية جهدها للوصول الى رد أصل هذا الخط الى أصول كتابية أخرى، أقدم منه، من أبرزها: الخط السرياني، والخط النبطـي[١٠]، وخط المسـند الحميـري الجنوبي، والخط السـينائي السامي[١١]، والخط الحضري[١٢].

ويمكن القول إن هذه الدراسـات كانت تسـعى الى تحديد الأصل التاريخي المبكر لشكل (الخط العربي) الأول[١٣].. أو إنها كانت عبارة عن محاولات علمية على هذه الطريق.

أما المجـال النظري الذي تبـدو فيه هذه الإشـكالية فيتمثل في التبايـن أو الاضطراب في ما بين مفهومين إثنين رئيسـين لمصطلح (الخط الكوفي):

أحدهمـا – مفهـوم تراثي قديم يدل على أن هـذا الخط كان هو (الخـط العربي) بعامة، والمجود منـه بخاصة.. الموصوف بـ (الجليل المبسـوط)[١٤] و(المحقق)[١٥]، وهو المرجعية الفنية للكتابة والخط عند العرب والمسلمين، حيث "كانت العبرة في زمانهم بتعيين قواعد الخط الكوفي وأنواعه"[١٦].

و ثانيهمـا – مفهـوم حديـث ومعاصر يتلخص فـي كون (الخط الكوفي) "نوعاً من أنواع الخط العربي"[١٧] أو تعبيراً عن ما يشـبه المنظومة الخطية المترابطة في الشكل والقواعد.

ولعل السـبب العلمـي الرئيس في هذا التباين، يتمثل في شـحة الإشارات التاريخية الدقيقة والواضحة إلى الخط الكوفي في المصادر العربيـة الأولى، اللغوية والفنية وغيرها من المصادر، التي إنشـغلت، بصورة خاصة، بصنعة الكتابة في دواوين الدولة العربية الإسـلامية

وبطبيعة الخط وخصائصه وشروطه وأنواعه الفنية والوظيفية.

وربما أدت هذه الشحة الى ترك المجال مفتوحاً للأجتهاد العلمي لدارسي هذا الخط المتأخرين، المحدثين والمعاصرين، في وضع هذا المصطلح على طريق معرفية تنطلق تاريخياً من بعض الأصول الآثارية التي أشرنا اليها في النقطة الأولى من هذه الإشكالية، وتمضي، في الوقت ذاته، في مسارالنقطة الثانية أو النظرية منها.

١-٣ / المصطلح الفني.. المنهج والحل:

ومن هنا، يمكن القول إن حل هذه الإشكالية ربما يحتاج الى مزيد من البحث في (الخط الكوفي)، لاسيما وأن هذا المصطلح بوصفه واحداً من مصطلحات الخط العربي وموضوعاته الفنية، مايزال لم يأخذ حظه المناسب من الدراسة العلمية المعمقة التي تكشف بالبحث واقعه في المعرفة الكتابية والخطية العربية، وتعمل على تحليل آثاره المختلفة، وتحولاته المتعاقبة على أصعدة الشكل والوظيفة والتسمية، وصولاً الى تمييزه عن عموم أشكال الخط العربي وأنواعه وأساليبه الكتابية.

ولذلك يحاول هذا البحث المتواضع القيام بذلك هنا من خلال منهج فني يجعل دراسة الظاهرة الخطية (الكوفية) وصيرورتها المعرفية أكثر توفيقاً في بيان طبيعة هذا الخط، وتحديد مكانته في المعرفة الخطية العربية. ويقوم هذا المنهج على البحث في شكل الخط العربي وطبيعته الصورية ونظريته الفنية التي تقوم، في جزء كبير منها، على مطالب: التجليل، والتحقيق، والتزيين، والتنوع، والوزن، والتناسب، وغيرها لتجويد الخط العربي وتحسينه على ما يسميه بعض فقهاء فن الخط العربي بـ(الأصول والقواعد) التي هي بمثابة القانون العلمي لبناء (حسن الخط) الذي هو جوهر(المصطلح الفني) للخط العربي.



٢- دراسة (الخط الكوفي):

يمكن القول إن دراسة هذا الخط جاءت منذ القرن الثاني عشر الهجري / الثامن عشر الميلادي، بطريقين: أولهما غير مباشر من خلال الدراسات الإستشراقية الآثارية، وثانيهما مباشر من خلال الدراسات العربية الفنية المعنية بالخط الكوفي بشكل كلي ومباشر:

أولاً: الدراسات الآثارية التي ربما كان بعض المستشرقين من أوائل الذين درسوا النقوش الكتابية العربية الأولى، وآستخدموا مصطلح (الخط الكوفي) في التعبيرعن تلك النقوش. ولعل من أوائل هؤلاء المستشرقين: الألماني نولدكه Theodor Noeldke (ت١٣٢٩هـ/١٩٣٠م) الذي رد في عام (١٢٨٢هـ/ ١٨٦٥م) أصل "الخط الكوفي" الى الخط النبطي.. والإنكليزي ستاركي J. Starkey (ت١٣٥٧هـ/١٩٣٨م) الذي ردَّ، بعد سابقه بنصف قرنٍ تقريباً، أصل "الخط الكوفي" إلى الخط السرياني (الإسطرنجيلي)[١٨].

وقد مضى العديد من الباحثين الآثاريين بخاصة، وغيرهم أيضاً، على نتائج هذه الدراسات الآثارية في الرؤية العامة الى هذا الخط، وفي منهج دراسته، حتى اليوم[١٩].

ثانياً: الدراسات الفنية التي ربما كان يوسف أحمد (ت١٣٦١هـ/ ١٩٤٢م) أول من حاول عام (١٣٠٨هـ/ ١٨٩١ م) الشروع فيها من خلال فك غوامض بنية (الخط الكوفي) الفنية بواسطة قاعدة المربعات[٢٠] الهندسية لتقليد بعض الكتابات "الكوفية" المسجدية القاهرية عبرالحقب التاريخية المختلفة.

أن الدراسات المعنية بهذا الخط، بشكل كلي ومباشر، ماتزال قليلة جداً. ويمكن القول إن الدراسات العربية الحديثة والمعاصرة المتخصصة، فنياً، بهذا الخط كانت قد بدأت مع جهود رائد دراسات هذا الخط الآثارية والفنية في العصر الحديث: الآثاري والخطاط المصري يوسف احمد. ولكن هذا الباحث الآثاري الخطاط لم يخرج

عن نظرية بعض المستشـرقين في رد أصل هـذا الخط الكوفي إلى الخط النبطي، سـوى أن أهل الحيرة أو الأنبار كانوا قد إشـتقوا من هذا الخط النبطي "خطاً سمي بالحيري أو الأنباري، وسمي فيما بعد بالخط الكوفي" على حد قوله.

ويذهب يوسف أحمد الى أن هذا الخط كان قد تطور على أساس مقولتي:

- تشابه الشـكل بين كل أنواع الخط العربي الأولى (الحيري، والأنباري، والمكي، والمدني، والبصري، والكوفي)..

- وتغليب تسـمية (الكوفي) على كل هذه الأنواع الخطية، وما آلت اليه تجويداء في الشكل وإستخداماء في الوظيفة..

لأن التأنـق فـي الخط والإجادة فيه وتحسـينه كان قد جرى في الكوفـة، وتطور فيها، وانتشـر منها الى المدن الإسـلامية الأخرى، الشامية والمصرية، حتى "توجهت العناية في بغداد الى تجويد الخط الكوفي.. مع بقاء تسميته بالخط الكوفي".

وكانـت أول بـوادر الخروج "من قيود الخط الكوفي"، حسـب رأيه، في أواخر العهد الأموي (٤٠ -١٣٢هـ / ٦٦٠ - ٧٤٩م) بإختراع قطبة المحـرر (ت١٥٤هـ/ ٧٧٠ م) " الخط الجليل "ومشـتقاته التي كان لتناسـلها المتواصل، فنياً ووظيفياء، سـبب رئيس ومباشر في ما سماه يوسـف أحمد بـ (رقود الخط الكوفي) على مدى قرون عديدة إمتدت الى منتصف القرن الثاني عشر الهجري / القرن الثامن عشر الميلادي حيث بانت بوادر (إحياء الخط الكوفي)[٢١].

وعلـى الرغـم من أن هذا الرجل كان آثارياً في عمله، فإنه كان فنيـاً تطبيقاً calligrapher في منهجه لدراسـة (الخط الكوفي) التي عززهـا، على ذات الرؤية والمنهج الفنيـين، تلامذته بإتجاهاتٍ ثلاثة متكاملة في بناء (المصطلح الفني) لهذا الخط:

الأول: التاريخ الفني لـ (الخط الكوفي) الذي يعالج ظهوره وتطوره وأنواعــه، وكانت جهــود الدكتور زكي محمد حســن رائدة في هذا المجال، إذ كان قــد الف عدداً من الكتب التي عنيت بالخط الكوفي من حيث النشأة والطبيعة والتطور والتنوع وغير ذلك من جوانب الفن التاريخية.

الثاني: (الأصول والقواعد) والشروط النظرية، الجمالية والفنية، لــ (حســن الخط) (الكوفــي). وقد تمثــل هذا الإتجاه في دراســة الدكتورابراهيــم جمعة العلمية الرائــدة لتطورالكتابات الكوفية على الأحجارفي مصرفي القرون الخمســة الهجرية الأولى[٢٣] / الحادي عشــر الميلادي، إذ حــاول فيها تطبيق نظرية (النســبة الفاضلة)[٢٤] علــى هذه الكتابــات، ولكنه وجد إنطباقها على عــدد قليل جداً من حروف هــذه الكتابات الكوفية، فاندفع الى محاولة إفتراض نســبة هندســية رياضية متوسطة خاصة لقياس الأشــكال الفنية لحروف الخــط الكوفي، وحددها بأن تكون نســبة عرض الألــف الى طوله بمقدار (١ : ٧)[٢٥].

الثالث: تقعيد أبجدية كتابية فنية خاصة لحروف (الخط الكوفي) على يــد الخطاط محمد عبد القــادر (ت ١٤١٨هـ / ١٩٩٧م) الذي كان أول من وضع أبجديــة تعليمية لـ (قواعد الخط الكوفي)[٢٦] عام ١٣٦٧هـ/١٩٤٦م، وأول من درّس هذه القواعد في (مدرســة تحسين الخطــوط الملكية) المصرية، مركزاً علــى الأبجدية الخطية التعليمية لنوعين إثنين أساســيين مــن أنواع الخــط الكوفي همــا: (الكوفي البسيط) و (الكوفي المروس). (ينظر: الشكل رقم - ٧).

٣- مصطلح (الخط) ما قبل (الكوفي):

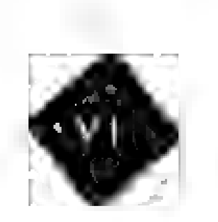
تفيد بعض المصادر اللغوية والتاريخية العربية الأولى، بكل وضوح، بــأن العرب في مرحلة ما قبل الإســلام، وربما فــي بواكيره الأولى



أيضاً، كانوا قد اصطلحوا على خطهم الأول إسم (الجزم)[٢٧]. ويمكن عد هذه التسمية تمييزاً له عن:

أولاً: الأصول الكتابية الأخرى الأسبق منه، سواء منها تلك التي قيل: إن الخط العربي كان قد اشتق منها، أو كان قد تأثر بها على الأقل، وبالأخص منها الخطان: (المسند الحميري الجنوبي) و(النبطي الشمالي)، وربما عن الخطوط الأخرى التي كانت شائعة آنذاك، فعاصرها في جيل كتابي واحد.. إذ يبدو مصطلح (الجزم) هذا دقيقاً في التعبير عن طبيعة الشكل الأولى للخط العربي المتمثلة في (اليبوسة) الغالبة، وأكثر دلالة عليها، فإذا ما وقفنا مع أهل اللغة والمصطلح عند معنى (الجزم) ودلالته، نجد انطباقه اللغوي والدلالي التام على الخط العربي الذي كان يسمى في الجاهلية [بهذا الاسم] لأنه: انجزم أي انقطع"[٢٨] أولاً عما سواه من تلك الخطوط، وبخاصة (المسند) الذي كانت طبيعته الشكلية تقوم إلى حد ما على اليبوسة الهندسية المطلقة التي يذكر بأن خط (الجزم) العربي كان قد أخذ يبوسته منها من خلال اقتباسه طريقة الأداء أو التنفيذ في الكتابة[٢٩] مما أدى إلى إنتاج (شكل) جديد، ومميز، ومختلف له، لاسيما وأن معنى "الجزم في الخط: تسوية الحروف"[٣٠] أي بسطها وهندستها التي يصعب أداؤها وتنفيذها إلا بـ "قلم جزم: لا حرف فيه"[٣١].. أي قلم ذي سنين مستويين غير محرفين في القط[٣٢]. وربما لذلك، وصف الخط العربي الأول أو خط الجزم بأنه خط أو "قلم مبسوط"[٣٣] يقوم في الغالب على: اليبوسة، والبسط، والتربيع في الزوايا، وكثرة المستقيمات، وسماكة أشكال الحروف.

ثانياً: أسلوب كتابي عربي آخر، معاصر له، يقوم على: الليونة، والتقوير، والتدوير في الزوايا، والمنحنيات، ورشاقة أشكال الحروف، ورقتها، وغير ذلك من خصائص المرونة والسرعة والخفة في الأداء، والصغر في الحجم.. عرف، عند أهل اللغة والكتابة على حد سواء، بمصطلح (المشق)[٣٤] معادلا موضوعياً، وموازياً معرفياً، ومقابلاً لغوياً، لمصطلح (الجزم) من حيث تباين: القلم، والأداء، والشكل، والوظيفة.



لم يرقَ (المشق) إلى مستوى (الجزم) في الاستخدام أو التبني العربي والإسلامي الرسمي المبكر: صفةً، وشكلاً، ووظيفةً، ومصطلحاً للخط العربي الأول، اذ تجيء المواقف والنصوص لتؤكد على أن (المشق) هو "شر الكتابة"[٣٥]، وهو القول الذي ربما يعبر، إلى حد كبير، عن رؤية وموقف جمعيين، كان المسلمون الاوائل قد تبنوهما بالنهي عن استخدام (المشق) في كتابة المصحف الشريف بخاصة[٣٦]. وربما كان هذا النهي هو السبب الرئيس في السلوك الكتابي التدويني الأول للمسلمين، وبخاصة منهم كتبة الوحي القرآني[٣٧] الذين ربما كانوا يرون في "الصورة الكوفية للخط جلالاً يتناسب مع جلال القرآن"[٣٨]، وربما لهذا السبب "كانوا يستعملون الخط اللين (المشق) في كتابتهم وهم في حضرة النبي صلوات الله عليه، فإذا ما رجعوا إلى منازلهم.. أعادوا ما كانوا قد كتبوه، بالخط اليابس (الجزم) الذي يتطلب اطمئناناً وتأنياً"[٣٩].

ويبدو أن "الجزم خطنا هذا العربي"، كما يصفه نصاً غير واحد من المصادر اللغوية والتاريخية العربية المهمة[٤٠]، هو (المصطلح الفني) الأول والمبكر للخط العربي على الرغم من قدم المسند وانتقاله بشكل متغير بعض الشيء في الكتابات الثمودية واللحيانية والصفوية في شمال الجزيرة العربية وجنوب بلاد الشام[٤١]، حيث عثر الآثاريون في بادية الاردن الجنوبية مثلاً على العديد من نقوش الخط العربي المبكرالمكتوبة على أنقاض نقوش هذه الكتابات[٤٢].. وعلى الرغم من أسبقية وجود الكتابة في الحواضرالعربية الشمالية كالانبار والحيرة[٤٣] وغيرهما وانتقاله إلى الحواضر العربية الأخرى، وبالذات مكة والمدينة، واستمراره في الحواضر الإسلامية اللاحقة كالبصرة والكوفة.. إذ تشير الروايات إلى أن "أهل الحيرة خطوا الجزم، وهو خط المصاحف، وتعلمه منهم أهل الكوفة"[٤٤]، كما تشير روايات أخرى الى أن العرب في ما قبل الإسلام" كانوا يفتنون في خطوطهم وكتاباتهم، ويحبرونها، ويذهبون فيها مذاهب من التجويد والإتقان. وكان هذا الخط المجود المحبر المتقن يوصف بالترقيش، والنمنمة، والرقم، والوشم، والتنميق"[٤٥].



ومن هنا، يبدو أن هذا (الجزم) ظل هو المصطلح السائد، شكلاً وتسمية، في تغطية الخط المجود في كل هذه البيئات الكتابية العربية الأولى التي أثبت البحث الآثاري والفني تشابه أشكال خطوطها وتماثل صور حروفها[٤٦]، على الرغم من التسمية اللاحقة لهذه الاشكال والصور الخطية، على سبيل التخمين والافتراض ليس إلا، بأسماء هذه البيئات: (الأنباري) و(الحيري) و(المكي) و(المدني) و(البصري) وصولاً إلى (الكوفي) الذي شكل مصطلحه انعطافة أولى في السيرة الفنية للخط العربي.

٤- مصطلح (الخط الكوفي):

٤-١ / الحدود التاريخية والمعرفية:

سبق ابن وحشية (الكوفي المولد: أبو بكر أحمد بن علي، ت ٢٨٣ هـ / ٩٠٣م) كلَّ أحدٍ نعرفه من مؤرخي الخط العربي وفقهائه الى ذكر(القلم الكوفي) مصطلحاً عاماً يشير الى (الخط العربي) المشرقي تحديداً، إذ يورد في كتابه (شوق المستهام الى معرفة رموز الأقلام)[٤٧] هذا المصطلح إلى جانب ما أسماه (القلم المغربي، وهو الأندلسي).. عنوانين إثنين متباينين لأبجدية الخط العربي[٤٨]. (ينظر: الشكل رقم - ٨).

ويمكن أن نقول، من هنا، إنَّ الحدود التأريخية لهذا المصطلح ترتد الى ما قبل ذكره هذا، لا سيما وإن إشارة إبن وحشية العامة إلى أن هذا (القلم الكوفي) هو "الذي وضعه سيدنا إسماعيل عليه السلام، وهو أول من تكلم بالعربية وكتب[٤٩]، وقد تنوع وصار تسعة أنواع"[٥٠].

ويمكن القول أيضاً بأن الحدود المعرفية لمصطلح (الخط الكوفي) تظهر، بشكل جلي وواضح، في بحر القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي، ويبدو أنه ظل متداولاً في غضون تطورات الخط العربي



النوعية، الفنية والوظيفية، الممتدة نسبياً حتى القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي، وماوراءه.

ولا شـك، كما يبدو من هنا، في أن إبن النديم (محمد بن إسحاق، ت ٣٨٥ هـ / ٩٩٥م) قـد أخذ مـن إبن وحشـية مصطلح (الخط الكوفي)، ولكنه عرضه في قائمته الطويلة نسبياً لأنواع الخط العربي الأولى والمبكرة، إذ ذكره تحديداً ضمن خطوط المصاحف مع (المكي) و(المدني) و(البصـري) وغيرها. وربما كان هـو الخط الذي وصفه نفسه بـ "الخط القديم"[٥١].

وربما كان هذا الوصف معروفـاً عند أهل الكتابة والخط آنذاك، لاسـيما وإن أحد فقهاء هـذا الفن، وهو إبـن البصيص (محمد بن موسى بن علي الشافعي، ق ٨ هـ)، يشير إلى أن "الزمن الأول [العربي أو الإسلامي]، لم يكتب [فيه] إلاّ القلم الكوفي"[٥٢].

ولا شك في أن كلاً من (الخط القديم) و(الزمن الأول) هما قرينة واحـدة في الدلالة علـى مخطوط المصحف العثمانـي الإمام الذي يصفه القسـطلاني (أبو العباس شـهاب الدين، ت ٩٢٣هـ /١٤٧٩م) بأنه "المصحف الكبير المكتوب بالخـط الكوفي الأول"[٥٣]، وهو "خط حسن بيّن قوي"[٥٤]. (ينظر: الشكل رقم ـ ٩).

وربمـا كان هذا هـو المعيار النقـدي لفنيّة هـذا الخط في هذه الحدود التاريخية والمعرفية، إذ يذكرالتوحيدي بأن "العبرة في زمانه كانـت بتعيين قواعد الخط الكوفـي و أنواعه " التي كانت على عهده متفرعة الى إثني عشر نوعاً[٥٥]، وربما ظلت هكذا أو أكثر حتى زمان القلقشـندي (احمـد بن علـي، ت ٨١٢ هـ / ١٤١٨ م) وربما بعده بقليـل أيضـاً .. تتمثل، إلى حدٍ ما، في أن للخـط الكوفي، كما يقول القلقشـندي، "أصلين من أربع عشـرة طريقة، هما لها كالحاشيتين: [البسـط والتقوير]، وهما قلم الطومار: وهو قلم مبسوط كله، ليس فيه شـيء مسـتدير. وكثيراً ما كتب به مصـاحـف المدينة القديمة،

وقلم غبار الحلبة: وهو قلم مستدير كله ليس فيه شيء مستقيم"[٥٦].
(ينظر: الشكل رقم - ١٠).

٤-٢ / التجويد (الكوفي):

وعلى الرغم من إمكانية العودة بالخط الكوفي إلى خط الجزم أصلاً له.. يبدو، من سياق الإشارات السابقة، بأن مصطلح (الخط الكوفي) هذا كان يطلق، بشكلٍ عام، على (الخط العربي) بمختلف أنواعه وأشكاله وأساليبه الكتابية الأولى، اليابسة واللينة معاً.

وربما كان هذا التغليب من باب التجويد الذي حاول بعض الباحثين المحدثين تعليله في ظل التحولات الحضارية، والطبوغرافية، والوظيفية التي شهدتها (الكوفة) في هذا الإطار، من خلال الاشارات التاريخية الآتية:

١- إن قبائل من اليمن نزلت في جانب (الكوفة) الشرقي، وكان أبناء هذه القبائل يعرفون الكتابة بالخط المسند، فنشروا الكتابة في الكوفة، ونشطوها، وجعلوا الاهتمام بها أكثر مما كانت في المدن الإسلامية الأخرى آنذاك. وربما كان لهذا الاهتمام ولهذا الانتشار دور في نسبة الخط العربي إلى الكوفة[٥٧].

٢- إن بقايا أهل الحيرة والانبار كانوا قد نزحوا إلى الكوفة، فانتشر الخط (الحيري والأنباري) في أهلها، وجودوه، وبرعوا فيه، فنسب إليها، فقيل: الخط (الكوفي) بدلاً من هذين الخطين أو غيرهما[٥٨].

٣- وإن جماعة من علماء الكوفة وعارفيها بالخط قد أستخرجوا إبان العهد الأموي (٤٠ - ١٣٢ هـ / ٦٦٠ - ٧٤٩ م) خطاً من الخطوط العربية السابقة، سمي هذا الخط بـ(الكوفي) لظهوره في الكوفة[٥٩].

وإذا ما حاولنا قبول هذه الآراء، نسبياً، من حيث درجة الصحة التاريخية أو الحضارية أو الفنية، أو تحليلها باتجاه التأثير المباشر



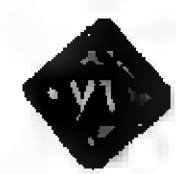
أو غير المباشـر في الصناعة الفنية للخط العربي في (كوفة) القرن الأول الهجري / السابع الميلادي، فلا يكون ذلك إلاّ من باب تعلم أهل الكوفة لخط الجزم، واسـتثمار كتاب الكوفة الخطاطين لشروط هذا الخط الفنية التي نضجت مع كتابة المصحف الشـريف، لاسيما وأن خـط الجزم كان هو خط المصاحف الذي تعلمه أهل الكوفة، وجودوه أكثـر ليصبح، ربما، "أصلح الخطوط، وأجمعها لأكثر الشـروط" (٦٠) الجمالية والفنية والوظيفية.

ولا بـد مـن أن نقف هنـا عند محاولـة مصادر الخـط العربي ومراجعه تفسـير التجويد (الكوفي) لهذا الخط، إذ يشير بعضها الى دور رائد، مباشر وغير مباشر، للخليفة علي بن أبي طالب(٦١) (رضي الله عنه)، وكان هو أحد كتبة الوحي، إذ ينسـب إليه مصحف مكتوب بالخط "الكوفي البسيط أو القديم"(٦٢)، ويذكر عنه توجيهه أحد كتاب المصاحف بوجوب (تجليل الخط)(٦٣) عند كتابة القرآن الكريم.. بينما يؤكـد بعـض آخرمنها على أن تجويد الخط فـي الكوفة "كان قد تم بالهندسـة والإتقان، حتى تميز عن الخط الحجـازي بنوعيه: المكي والمدنـي، وهو بدائي غير متقن، فلاشـك في أن كتـاب الكوفة رأوا تقاليد الخط السرياني في تحسينه وهندسته، وطبقوها على الخط الحجـازي البدائي، فالخط الذي ظهر فـي الكوفة هو وليد الصنعة والفن المقتبسين عن حضارةٍ سابقة"(٦٥).

وكان قـد بـرز في الكوفة كتـاب أو خطاطون متميزون بصحة الخط وجودته، وإتقان ضبطه، وحسـن شكله(٦٦). وربما من هنا، من باب (التجويد) وليس من أي باب آخر، صارت النسبة في الخط الى الكوفة.

٥- تجويد الخط (الكوفي):

كان (تجليـل الخط) أول الشـروط الفنيـة التي أحكمت كتابة المصاحف بخط الجزم اليابس المبسوط الذي صار فيما يعرف بالخط الكوفي الذي تمثل لأول مرة في المصحف الإمام الذي كتبه الصحابي



الجليل زيد بن ثابت (رضي الله عنه) "بقلمٍ جليلٍ مبسوط"[٦٧].

وقد تمثل هذا التجليل فيما بعد في كتابات المساجد وكتابات الخلفاء، إذ يمكن القول إنَّ ذلك كان قد تمثل، أولاً، في كتابات قبة الصخرة التي انجزت عام (٧٢ هـ/٦٩١ م) على عهد الخليفة الاموي عبد الملك بن مروان (حكمه: ٦٥ – ٨٦ هـ / ٦٨٤ – ٧٠٥ م)، وكان الخليفة الاموي الوليد بن عبد الملك (حكمه: ٨٦ – ٩٦ هـ / ٧٠٥ – ٧١٥ م) "أول من كتب في الطوامير، وأمر بأن تعظم كتبه، وأن يجلل الخط الذي يكاتب به"[٦٩].

وهنا الآن تماماً.. المكان: دمشق الشام، و الزمان: العهد الأموي، حيث تؤكد مصادر الخط العربي على أن أهل الكوفة تعلموا (الجزم) "وخط أهل الشام: الجليل"[٧٠] الذي يوصف بأنه كان "خطاً (كوفياً) محققاً"[٧١].. حصل في السيرة الفنية والوظيفية والمفهومية للخط العربي تطور نوعي يمكن عده حلقة الربط أو صلة الصلة في ما بين (الجزم) و(الكوفي) اللذين توحدهما الطبيعة الفنية الشكلية الواحدة التي تغلب فيها اليبوسة على الليونة، وأخذ به الخط العربي المجود، فنياً ووظيفياً، إسماً جديداً هو (الجليل)[٧٢] الذي كان هو المصطلح المبكر الذي أطلق على الشكل الخطي اليابس بعد (الجزم)، وفتح الباب واسعاً لقيام (التحول) أو (الانقلاب) الفني في الخط العربي، متمثلاً في تنوعه أو تمييزه بشكل رئيس إلى "الأقلام اليابسة والأقلام الرطبة"[٧٣]. وهي العملية المعرفية التي سماها بعض فقهاء الخط ومؤرخيه بـ (إصلاح الخط الكوفي)[٧٤].

٦- (إصلاح الخط الكوفي):

يقصد بهذه العبارة "التصرف بالخط الكوفي لإظهار التدوير فيه"[٧٥]، و"ترطيب كتابته" إذ أن "الرطوبة في الخط هي لدونته وريّه، وألاّ ترى من الخارج زواياه"[٧٦].

يقوم هذا الإصلاح على أساس استخراج أو اشتقاق أو توليد أنواع



خطيــة جديدة من الخــط الكوفي: القديم أو الأصــل.. الذي تغلب اليبوسة على طبيعته الشكلية صفة عامة، أوعلى أساس قلب الشكل في هذا الخط وتحويله إلى الليونة التي يمكن أن تغلب على الأشكال أو الأنواع الخطية الجديدة التي قد تستخدم بسهولة أكثر في الكتابة على المــواد والخامات المختلفة، والموجهة قصداً إلى أغراض وظيفية جديدة.

ولعل من المفيد أن نشــير هنا الى أن مؤرخي هذا الفن، المحدثين بخاصة، كانوا قد تباينوا فــي تأريخية هذا الإصلاح وفاعليه الروّاد البارزين في إنجازه، إذ كان من أبرزهم على بعض الروايات: الحســن البصــري (ت ١١٠هـ / ٧٢٨م) الــذي عدّه بعض الباحثين المعاصرين "أول من جود الخط، وأنه هو الذي قلب القلم الكوفي إلى الثلث"[٧٧]، وهــو ما لايحتمل لعدة أســباب، أبرزها: إن تجويد الخط لم يزل في بداياته المبكرة جــداً.. وكذلك إبن العميد (أبو الفتح علي بن محمد، ت ٣٦٦هــ /٩٧٧ م) الذي ذكر بعض الخطاطين بأنه "إخترع تغيرات طرأت على الخط، فحّوله من الكوفي إلى غيره"[٧٨]، وربما يكون ذلك، لكنه غير معروفٍ تاريخياً وفنياً.

ولكــن الحقيقة التي تؤكدها المصــادر العديدة في ذلك تتمثل في اســتخراج الخطاط الأموي قطبة المحرر، لأول مــرة، أنواعاً خطية وصفت بـ (اللينة) نســبياً من الخط (الجليــل) اليابس الكوفي، وهي تلك الأنــواع أو "الأقلام الأربعة"[٧٩] التي اســتخرجها هذا الخطاط من ذلك الخط الجليل الشــامي الذي رجح بعض الباحثين المحققين أنموذجه الفني الأجود آنذاك في كتابات قبة الصخرة[٨٠]، وســماها: الجليل، والطومار، والثلث، والثلثين.

وقد عرفت هذه الخطوط بـ "الخطوط الأصلية الموزونة"[٨١].

وعلى الرغم من أن بعض الباحثين عدّ كلاً من (الجليل) و(الطومار) خطاً واحداً[٨٢]، وهو بلا شــك خط ذو هيئة فنية يابســة في الغالب، فرقت بينهما الوظيفة التي تباينت بينهما في أن الجليل كان يكتب به



علــى العمائر، ويكتب بـ الطومار على قطع الورق الكبيرة.. فإنه يمكن القول إن وصف خط الجليل الشامي بأنـه "أبو الأقلام"[٨٣] ربما يؤهل لاســتنتاج كونه المصدر الأساس لاشتقاق أغلب أنواع الخط اللاحقة التي صارت تنشــأ بصورة تدريجية في تباينها وتنوعها على أســاس عاملين إثنين هما:

أولاً: (الوزن) الذي يعنى بقياس سماكة أو عرض القلم أو الخط، مبتدئاً بســقف أعلى هو أربع وعشرون شــعرة من شعرات البرذون، لخط الجليل أو الطومار اللذين كانا اكثر تلك الخطوط وزناً وأكبرها عرضاً، وقيســت أنواع الخط الأخرى على أســاس كسور العدد[٢٤]، فقلم أو خط (الثلثين) بعرض اثنتي عشــرة شــعرة، و(الثلث) بعرض ثماني شعرات، وهكذا[٨٤].

ثانياً: (درجة اليبوسة أو الليونة) فيها، فكان أن صار الخط الذي يحتوي في بنيته على (المســتقيمات) اليابسة بمقدار الثلث، نوعاً من الخط جديداً أطلق عليه إســم خط (الثلــث)، وبمقدار الثلثين خط (الثلثين)، وبمقدار النصف خط (النصف)[٨٥].

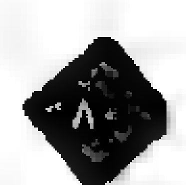
ومن خط الجليل هذا أو ربما هو نفسه الطومار الذي هو من حيث الشكل "أصغر أنواع الجليل"[٨٦]، وهو بلا شك خط مستقيم ليس فيه تدويــر[٨٧] أي إنه يابس مبســوط بالكامل، أو قريب من هذا الشــكل الخطــي.. كان خط (الثلث) في مراحله الأولــى والمبكرة خطاً كوفياً محضاً، أطلق عليه بعض الباحثين: (الثلث القديم)[٨٨]، تمييزاً له عن أشكال الثلث المتطورة لاحقاً على صفة اللين المطلق.. ويبدو كذلك أن خط (المحقق) كان قريب الشــبه بخطــي (الطومار) و(الثلث القديم) هذيــن إلى درجــة وصفه، بما وصف به هذان الخطــان من كون كل منهما: "خط مبسوط"[٨٩] أيضاً.. ولم يخرج خط (السجلات) عن هذا الإطـار الشــكلي اليابس، إذ كان فقهاء صنعة الكتابة ومؤرخو الخط يرون بانه "لا تُحســن كتابته إلاّ بالقلم المحرّف الكوفي"[٩٠].. وكذلك خط (المسلســل) الذي كانت حروفه كلها متصلــة فيما بينها، ليكون أحد أنواع الخط العربي المبكرة في الجمع بين اليبوســة والليونة معاً

فــي بنية واحدة، وليكون في الوقت ذاته تجسـيداً للتحول الفني من اليبوسة الغالبة إلى الليونة المطلقة..

ويمكن أن نستشـهد بقول النويري (شـهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب، ت ٧٣٣هـ / ١٣٣٣م): "وهذه الكتابة العربية، أول من اخترعها على الوضع الكوفي، سكان مدينة الأنبار، ثم نقل هذا القلم الى مكة فعرف بها، وتعلمه من تعلمه، وكثر في الناس وتداولوه. ولم تزل الكتابة به على تلك الصورة الكوفية الى أيام الوزير أبي علي بن مقلة، فعرّبها تعريباً غير كاف، ونقلها نقلاً غير شـاف، فكانت كذلك الى أن ظهر علــي بن هلال الكاتب المعروف بإبن البـوّاب، فكمل تعريبها..."[٩١].. لنقول بـأن الروايات التاريخيـة والعلمية الثابتـة والجديرة بالأخذ والاهتمـام فيمـا يتعلق بهذا التحول في الخط العربي من اليبوسـة الغالبـة إلى الليونة المطلقة، تؤكد علـى أن هـذا (التحول الفني) كان قد أنجز تماماً، وبشـكل نهائـي، في بحر القـرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي وما بعده، على أيدي الخطاطين المجودين الرواد: إبن مقلة الوزير (أبوعلي محمد، ت ٣٢٨هـ / ٩٣٩م)، وأخيه (أبوعبد الله الحسن، ت ٣٣٨هـ/٩٤٩م)، وإبن البواب (علي بن هلال، ت ٤١٣ هـ/ ١٠٢٢م)، وياقوت المسـتعصمي (ت٦٩٨هـ /١٢٩٨م)، وربما غيرهم، (ينظر: الشكل رقم. ١١) الذين كان لهم دور حيوي وهام جداً، معرفياً وفنياً ووظيفياً، في صيرورة بناء الشـكل في الخط على أساس عامل آخر جديد، غير الوزن، هـو (النسـبة الفاضلة) التي سـاعدت كثيراً في التقليل من اليبوسـة في الشكل الخطي وزيادة المرونة فيه لتقبل الليونة الى أعلى درجاتها التي تمثلت في ما أطلق عليه بعض مؤرخي هذا الفن (الخط المنسـوب)[٩٢] في مقابل (الخط الموزون) أو (الخط البغدادي)[٩٣] في مقابل (الخط الكوفي).

ومـن هنا، صارت بنية (الخط العربي) تقوم على ثنائية (شـكلية – وظيفية) تقابلية في منظومتين رئيستين اثنتين:

١- (الخطـوط الموزونـة) التي تحددت وظيفتهـا تقريباً في ما يتناسـب من الاسـتخدامات وطبيعة هذه الأنواع والأساليب الخطية



الهندسـية اليابسـة غالبـاً، فاقتصـرت إسـتخداماته تقريباً في حدود الكتابة التسـجيلية التذكارية على العمـارة، والنقود، والمواد، والمصنوعات.. والنحاسية بخاصة، والنسيجية، والجبسية، وغيرها.

٢- (الخطوط المنسـوبة) التي تحددت وظيفتها تقريباً في كتابة المصاحف بخاصة، والكتب والوثائق الورقية عامة، وغير ذلك أحياناً.

ويؤشـر دارسـو الفنون الاسـلامية بدايات هذا التحـول الفني- الوظيفـي منذ القرن الخامس الهجري/الحادي عشـر الميلادي.. إذ بدأ يقل اسـتخدام الخط الكوفي في كتابـة القرآن الكريم بالكامل، إلاّ عناوين السور التي استمر هذا الخط متبعاً في كتابتها حتى وقت متأخر نسبياً، وحل محله في ذلك تدريجياً خطوط: النسخ[٩٤] بالدرجة الاولى، ثم المحقق، والثلث، وغيرها من (الأقلام الستة)[٩٥].. التي تمّ بظهورها الفني- الوظيفي هذا "انسـحاب الخط الكوفي الزاهر من ميدان الكتابـة الاجتماعية.. ليرضى بأن يبقى زاهداً ناسـكاً قانعاً بسكنى المساجد والمحاريب وزخرفة المصاحف" فحسب.

٧- (الخط الكوفي) مصطلحاً فنياً:

ولا شك في أن هذا الإصلاح أو التحول التجويدي، الشكلي والوظيفي، التدريجي في سـيرة هذا الخط قد أدى إلى أن يتحدد شـكلاً ووظيفةً ومصطلحاً على نحو آخر.. جديـد ومختلف، إذ لم يعد الخط الكوفي، علـى صعيد المصطلح، يطلق كما كان على الخط العربي بعامة، أو يمثل جانبـه التجويدي الأكبر فيه على الأقل. أما علـى صعيد المعرفة الفنية فقد أصبح التعامل معه محدوداً في ضوء الشـكل والوظيفة أحياناً، كما لو كان لوحده "نوعاً من أنواع الخط العربي"[٩٧].

ومـن هنا يمكن القول أيضا إنَّ مصطلح الخط الكوفي ذاته صار يعبر، إلى حد كبير، عن أسـلوب كتابي شبه عام، قابل للتنوع الشكلي

والوظيفي في الأداء والاستخدام، فعلى الرغم من أن الخط الكوفي كان قد بدأ منذ القرن الثاني الهجري / الثامن الميلادي مسيرة النماء، والتوالد، والتكاثر، والتعدد، في الأشكال والأساليب الكتابية التي كانت ماتزال تحتفظ بخصائص اليبوسة والهندسية والسماكة.. وعلى الرغم من إمكانية القول إنَّ نضج هذا التنوع قد تمثل في استقرار حالة الشكل، على نحوٍ أساس ومميز، في أغلب أنواع الخط الكوفي التي اكتمل عقدها، تقريباً وبشكل عام، في بحر القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي[٩٨].. يمكن القول أيضاً إنَّ الحدود المعرفية للخط الكوفي قد إتضحت تماماً من خلال صيرورته مصطلحاً فنياً خاصاً يطلق على الخط العربي ذي الأسلوب الهندسي تماماً في الكتابة والشكل اليابس، الى حد ما، في الصورة.

ولعل بالإمكان تأشير بدايات التسمية في هذا المصطلح الفني الكوفي في غضون القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي، وربما قبله بقليل، كما يبدو من خلال تسمية الخط الكوفي الذي يعرف اليوم بـ (الكوفي المربع) (ينظر: الشكل رقم -١٢) باسم الكوفي (المعقلي)[٩٩]، كأول مثال على أنواع الخط الكوفي في حدود المصطلح الفني.

٨ - أنواع الخط الكوفي:

إضطربت آراء أغلب الباحثين، القدامى والمحدثين، تصنيف أنواع الخط الكوفي في حدود المصطلح الفني[١٠٠]، إذ لم يوفق بعض هؤلاء الباحثين كثيراً في استقراء هذه الأنواع بدقة وعناية ومنهجية، فبان هذا الإضطراب واضحاً في إحصائها على أكثر من عدد، تراوح القول فيه على سبيل الظن والتخمين والإجتهاد في القراءة والتحليل والتفسير، بين آراء عدة منها:

١- إن عدد أنواع الخط الكوفي تحديداً هو ثلاثة وثلاثون نوعاً[١٠١].

٢- إن عددها هو خمسون نوعاً[١٠٢].

٣ - إن هذا العدد هو أكثر من سبعين نوعاً[١٠٣].



وإذا كان هــذا الأمــر كذلــك، فذلك لأن هذه المحــاولات لم تعتمد التصنيــف المنهجي المعياري الذي يمكن القول معــه أيضاً إنَّ محاولات دراســية أخرى أعتمدته فكانت أكثر توفيقاً في المعقولية والقبول، على المستويين العلمي والتطبيقي، في حدود المصطلح الفني للخط الكوفي.

وكان الدكتور إبراهيم جمعة قد انطلق من الوظيفة أو الاستخدام، في تصنيف أنواع الخط الكوفي تصنيفاً وظيفياً واضحاً إلى ما يأتي[١٠٤]:

١ - كوفي المصاحف.

٢ - كوفي التحرير.

٣ - الكوفي التذكاري.

ولكــن كلاً مــن كوفي (المصاحــف) و(التحرير) كان قد انحســر وظيفياً عن الإســتخدام فــي كتابة المصاحف والوثائــق والكتب وما شــاكل ذلك.. إذ اضطلعت بوظيفة كتابة المصاحف والوثائق والكتب وأمثالها مجموعة أنواع الخط العربي اللينة الشــكل، والسهلة الاداء، والأوضح في القــراءة والتعبير.. ليظل (الكوفي التذكاري - وظيفةً) قائماً في الاســتخدام التسجيلي على العمائر، والنقود، والمصنوعات المعدنية، والنسيجية، والخشبية، وغيرها.

إن هــذا الاســتخدام الوظيفي قد أصبح عامــلاً حيوياً مهماً من عوامل تنوع الشكل وصيرورته الجمالية والفنية في الخط الكوفي، إذ يمكن القول إنَّ هذا الخط كان قد أصبح، من الناحية الوظيفية، أداةً للتعبير أو الاســتخدام الجمالي العربي الإســلامي الأول في العمارة بالــذات، كمــا أصبح ـ في الوقت نفســه ـ المجال المعرفــي المتنامي، باســتمرار، لتنــوع الشــكل في هذا الخــط، من خــلال الإضافات والتحســينات والتزيينــات، الجماليــة والوظيفية أيضــاً، التي صار أهــل هذا الفن ينزعون إلى إدخالها على هذا الشــكل كـ (الترويس) و(التزهيــر) و(التوريق) و(التضفير) وغيرها.. ومن خلال اشــتراك



الخط الكوفي في علاقة جمالية وفنية عضوية وشيجة مع أشكال وعناصر جمالية وفنية أخرى.. وهي، تحديداً، (الزخرفة الإسلامية: الهندسية، والنباتية).

وإذا كانت هذه العلاقة الجمالية العضوية بين الخط الكوفي والزخرفة الإسلامية قد أدت إلى تصور الإثنين فناً زخرفياً واحداً[١٠٥] متلازماً في البنية الشكلية، وفي الوظيفة التعبيرية، سواء من خلال إستخدام الزخرفة عنصراً جمالياً لتحسين البنية الخطية الكوفية، أو من خلال استخدام الخط الكوفي نفسه استخداماً زخرفياً محضاً[١٠٦].. فإن هذه العلاقة قد أسهمت، أيضاً وإلى حد كبير، في إنشاء الصيرورة الفنية للخط الكوفي، بذاته، على العناصر الأساسية الآتية:

١ – الهندسة في بناء شكل الحرف وتشكيل (النص الخطي).

٢ – الزخرفة في هندسة الحرف والنص الخطي.

٣ – التصميم في زخرفة البنية الخطية الكوفية.

وتمثل هذه العناصر مجتمعة أساس التصنيف "العلمي" أو "التقليدي" لأنواع الخط الكوفي، من خلال كونها أيضاً بمثابة القوانين العلمية والجمالية والفنية المحركة للإبداع عند فنان هذا الخط لإنتاج الابتكارات التصميمية المتنوعة في الأبجدية الخطية الكوفية.

وفي سياق الالتزام بهذا التصنيف الذي يقوم على الوضوح في الفروق الشكلية المجردة والزخرفية، بالدرجة الأولى، بين أنواع الخط الكوفي، وعلى الاستخدام الفني أو الوظيفة الجمالية المطلقة لهذه الأنواع.. يمكن اعتماد التصنيف الآتي[١٠٨]:

١ – الكوفي البسيط: أي القديم الذي سماه بعض الباحثين: البدائي[١٠٩]، أو كوفي المشق[١١٠]. ويتصف بكونه مجرداً من أية إضافة، زخرفية أو لغوية. مثاله: كتابات المصاحف الأولى، وكتابات قبة الصخرة. (ينظر: الشكل رقم – ١٣).

٢ - الكوفي المروس[١١١]: نســبة إلى دخول ترويســات على هامات حروفه المنتصبة أو الواقفة. أمثلته كثيرة في العمائر الإسلامية العائدة إلى القرنين الثالث والرابع الهجريين / التاســع والعاشــر الميلاديين، وإن كان ظهوره قد حصل قبل ذلك.

٣ – الكوفــي المورق أو المزهر: تتصل فيه الأشــكال النباتية ذات الأوراق أو الأزهار بكيانات الحروف في البداية أو الوسط أو النهاية، لتشكل معها الأشكال العامة لهذه الحروف[١١٢].

٤ – الكوفي المزخرف: وهو الذي تدخل الزخرفة، النباتية بالذات، عليه لمعالجة الفراغات البينية للحروف بصورة عامة، وكذلك لمعالجة الفراغات فيما بين الحروف المنتصبة بصورة خاصة، بملئها بأشكال الزخرفــة التوريقية على العموم. وســماه بعــض الباحثين في هذه الحالة تحديــداً بكوفي (الفراغ الزخرفي) الذي ســادت أمثلته على عمائر القرن الخامس الهجري / الحادي عشــر الميلادي. أما الحالة الأخرى له فهي التي يسمى فيها بكوفي (المهاد الزخرفي) الذي تكون أســطره الكتابية قائمة على أرضية زخرفية كاملة، أي أن الكتابة فيه تكون فوق مســاحة تغطيها الزخارف النباتية التوريقية، ومن أشــهر أمثلته: الأشــرطة الكتابية الكوفية التي تزين بعض جدران مدرســة (السلطان حسن) في القاهرة / مصر القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي[١١٣]. (ينظر: الشكل رقم – ١٤).

٥ – الكوفــي المضفور[١١٤]: ميزته الشــكلية واضحة في الضفائر المصنوعة على شــاكلة أفرع متداخلة ومضافة على حروفه العمودية والقائمة أو نابعة منها بحســب فكــرة التضفير وتنوعها اللاّمحدود. ومن الأمثلة البارزة عليه تلك الكتابات الكوفية المضفورة على جدران مدرســة (قرة تاي) في قونية / تركيا، التي تعود إلى القرن الســابع الهجري / الثالث عشر الميلادي. (ينظر: الشكل رقم - ١٥).

٦ – الكوفي المربع[١١٥]: يتصف بخصائص أساسية تميزه عن غيره تماماً، وهي مترابطة ومتكاملة، أبرزها: الاســتقامة الكلية والمطلقة،



دون أي انحناء أو تقويس، في أشكال حروفه. وبسبب هذه الاستقامة الحادة تغلب عليه الزوايا القائمة بالكلية ســواء في تحديد الحروف أو في تحديد الفراغات البينية لها، مما يجعل شكله العام يبدو عبارة عن خطوط هندســية واحدة العرض أو السمك.. واحدة المسافة في التباعد والعلاقة بين الحــروف في النص الخطي. وأمثلة هذا النوع مــن أنواع الخــط الكوفي كثيرة جداً على العمائر الدينية في شــرق العالم الاسلامي. (ينظر: الشكل رقم ١٦).

٨ - خاتـمة:

لعل عرض الإشكالية المعرفية التي ظهرت في ثنايا بعض الدراسات، الآثارية والفنية بخاصة، لتــداول مصطلح (الخط الكوفي)، وتحليل أســبابها الرؤيويــة والمنهجية والموضوعية، ومناقشــتها بآتجاه الحل العلمي المناســب لطبيعة هذا المصطلح الفنيــة وحقيقته المفهومية.. يفيد بأن مسار هذا البحث المتواضع يمكن أن يتوقف عند نتيجة أولى ومباشرة ومترابطة، تتمثل في ما يأتي:

١ – إن الطبيعة الجمالية الهندسية والزخرفية للخط الكوفي تمثل جوهر المفهوم في المصطلح الفني لهذا الخط.

٢ – ويقوم هذا المصطلح الفني للخط الكوفي على تنوعه الشــكلي والوظيفي.

٣ – وإن هذا التنوع يعد أســاس الصيــرورة والطبيعة الفنية لهذا الخط الكوفي.

٤ – وأخيــراً: إن هذه الطبيعة الفنيــة للخط الكوفي تمثل اتجاهاً جمالياً وفنياً خاصاً ومميزاً في المعرفة الخطية العربية بصورة عامة، وفن الخط العربي بصورة خاصة.

هوامش الفصل الثاني وإحالاته:

[1] تتداول أدبيات فن الخط العربي هذين اللفظين ومرادفاتهما اللغوية الأخرى مثل: في جانب اليبوسة: البسط والغلظة والتزوية، وفي جانب الليونة: التقوير والرطوبة والتدوير والانحناء، بشكل أساس في توصيف خصائص الشكل في هذا الفن.

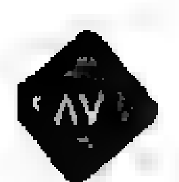
[2] رمزي البعلبكي (الدكتور): الكتابة العربية والسامية، (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨١)، ص ١٧٣.

[3] يحيى عبابنة (الدكتور): التطور السيميائي لصور الحروف العربية، (عمان، جامعة مؤتة / عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، ٢٠٠٠)، ص ١٠٤.

[4] انجز الدكتور عبابنة (المرجع نفسه، ص١٢): "دراسة سيميائية تتعلق بعلامات الخطوط، وهي نوع من الدراسات التاريخية المقارنة التي تضع في حسابها أنه يمكن الربط بين شكل الحرف العربي والشكل السينائي والكنعاني، مع الأخذ بعين الاعتبار ان الخط العربي خط رمزي الى أبعد الحدود "، وتوصل الى أن الخط العربي في هذه الفترة "وصل الى هذه المرحلة من الرمزية عبر سلسلة من الحلقات الحضارية التي تحمل سمات الأمم التي كتبت لغاتها قبل العربية بزمن ليس يسيراً، أي إن العربية أفادت من الجهود الحضارية العظيمة للأمم السابقة، حتى وصل خطها الى هذه المرحلة الرائعة من الدقة"

[5] سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، (بغداد، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٧)، ص ١٤٤.

[6] إبراهيم جمعة (الدكتور): دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة، (القاهرة، دار



الفكر العربي، ١٩٦٩)، ص ٦٣.

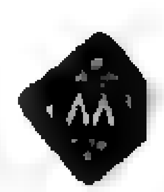
[٧] يوسـف ذنون: قراءة جديـدة في أصل الكتابة العربية.. المسـند والكتابة العربية المبكرة، آفاق عربية (مجلة فكرية محكمة. بغداد)، ع ١١ ١٢+، س ٢٤ / ١٩٩٨، ص ٤٢.

[٨] محمد عبد العزيز مرزوق (الدكتور): المصحف الشريف، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥)، ص ٨١.

[٩] يقـول صفوان التل (الدكتور): في تطور الحروف العربية على آثار القرن الهجري الأول الإسـلامية، (عمان، ١٩٨٠)، ص ١٠١: "نجد أن الأساليب النبطية والحجازية والكوفية قد تم إستعمالها في النصف الأول من القرن الهجري الأول" / السـادس الميلادي. وينظرفي هذا السـياق على سـبيل المثال لا الحصر: ناجي زين الدين: موسـوعة الخط العربي، دار الشـؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٠.. وكذلك: الياس البيطار (الدكتور): الأبجدية الفينيقية والخط العربي، (دمشق، ١٩٩٧)، ص ص ١٠١، ١١٠، ١٩٩.. وكذلـك:: جمعـة محمود كريم و سـلطان عبد الله المعاني: نتائج المسح الأثري لنقوش منطقة (سمرة ابو طريفات) في البادية الجنوبية الشرقية / قضاء الجفر، دراسات (مجلة علميـة محكمة تصدر عن عمادة البحـث العلمي / الجامعة الأردنية) مج ٢٨، العلوم الإنسانية والإجتماعية، العدد ٢، آب ٢٠٠١، ص ص ٤١٤ – ٤٤٥.. وغيرها.

[١٠] ينظرعلى سبيل المثال لا الحصر: بياترس جرندلر: تاريخ الخطوط والكتابات العربية من الأنباط الى بدايات الإسـلام، ترجمة سـلطان المعاني (الدكتور) و فردوس العجلوني (الدكتورة)، (عمان، بيت الأنباط للتأليف والنشر، ٢٠٠٤، ص ص ١٨ – ١٩.

[١١] زين الدين: المرجع السابق، ٤ / ٨٤.



(١٢) يرى الخطاط والباحث يوسف ذنون بأن الخط العربي الأول ربما كان قد إنطلق أصلاً من مدينة (الحضر) العربية التي كانت قائمة قبل الإسلام في المنطقة الجنوبية الغربية من محافظة نينوى الحالية بشمال العراق، وكانت قد سقطت على أيدي الفرس الساسانيين عام ٦٢٠ م.. إلى (الأنبار) ومن ثم إلى (الحيرة) وصولاً إلى (مكة المكرمة) قبيل ظهور الإسلام.

ينظر بحثه: قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة، المورد (مجلة تراثية فصلية محكمة. بغداد)،١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، ص ٨.

(١٣) على الرغم من أن نظريات عدة كانت قد حاولت تشخيص الأصل التاريخي المبكر للخط العربي، فما يزال هذا الأصل غامضاً على وجه الدقة واليقين. وقد ردت تلكم النظريات هذا الأصل إلى مصدرين أثنين رئيسين هما (التوقيف) من الله الى بعض انبيائه عليهم الصلاة والسلام، و (الإصطلاح) الذي يفيد بأن هذا الخط هو من وضع الإنسان.

وقد اختلفت مصادر الخط العربي ومراجعه في واضع الخط العربي، وكيف وضعه: إختراعاً من غير سابق مثال.. أم إشتقاقاً من أشكال كتابية أقدم منه.. ؟ وتتراوح المصادر والمراجع القائلة بوضع هذا الخط اشتقاقاً من أصول كتابية أخرى أسبق منه، أو تأثراً بها على الأقل، بين: خط المسند الحميري الجنوبي، والخط السينائي السامي، والخط السرياني، والخط النبطي، والخط الحضري.

(١٤) القلقشندي: المصدر السابق، ج ٣ ص ٤.

(١٥) المصرف: البداءع، مرجع سابق، ص ٣٤.

(١٦) التوحيدي: رسالة في علم الكتابة، تحقيق د. إبراهيم الكيلاني،

(دمشق، المعهد الفرنسي،١٩٥١)، ص ٣٨.

[١٧] ذنون: المرجع السابق، ص ١٥.

[١٨] جرندلر: المرجع السابق، ص ١٩.

[١٩] حاول الباحث والفنان التشكيلي شاكر حسن آل سعيد البحث عن الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، اليابس أوالكوفي المربع تحديداً، في المنجزات الكتابية والأسطورية لحضارات العراق القديمة، السومرية وغيرها. ينظركتابه: الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨).

[٢٠] قاعـدة تعتمد (المربع) وحدة قياس لعـرض الحرف وطوله عند الكتابة، وقد صارت هذه فيما بعد قاعدة التعليم الأساسية في الخط الكوفي بالذات.

[٢١] ينظركتابه: الخط الكوفي، (القاهرة ١٩٣٣).

[٢٢] ينظـر من كتبه على سـبيل المثال لا الحصـر: الفنون الزخرفية الاسلامية، (بيروت، دار الرائد العربي، د. ت) وكذلك: فنون الاسلام، (بيروت، دار الرائد العربي، د. ت)،.

[٢٣] مرجع سـابق. يرى الدكتورابرهيم جمعة (قصة الكتابة العربية، مصر، دار المعـارف، ١٩٤٧، ص ٢٤) بأن "الخـط المربع الذي ذهب البعض الى أنه خط الكوفة الذي آشتقت منه الأقلام، هواقدم عهداً من الكوفة".

[٢٤] "النسـبة الفاضلة هي نسبة المثل، والمثل والنصف، والمثل والربع، والمثل والثمن"، بمعنى ان النسـبة في أي شـيءٍ من الأشياء هي كون "طوله مثل عرضه، ومثل نصفه، ومثل ربعه، ومثل ثمنه"، وهي جوهر الاعتقاد الجمالي العربي الإسـلامي إذ ان "أحكم المصنوعات، وأتقن

المركبات، وأحسن المؤلفات.. ما كان تركيب بنيته وتأليف أجزائه على النسبة الأفضل". ينظر: إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، (بيروت، دار صادر، ١٩٥٧)، ١ / ٢٠٣، ٢١٧.

[٢٥] جمعة: المرجع السابق، ص ص ١٢٠ - ١٢٣.

[٢٦] ينظر: محمد عبد القادر: من الخطوط العربية، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠).

[٢٧] ابن منظور: المصدر السابق، ١/١٥٦.

[٢٨] المصدر نفسه، ١ / ١٥٦.

[٢٩] ذنون: المرجع السابق، ص ١١.

[٣٠] ابن منظور: المصدر السابق، ١ / ١٥٦.

[٣١] المصدر نفسه.

[٣٢] كان لتغيير قطة القلم من (الاستواء) الى (الميلان) أثر كبير في التحول الشكلي / الوظيفي للخط من (اليبوسة) الى (الليونة).. ينظر: محمد بن سعيد شريفي: اللوحات الخطية في الفن الاسلامي، (دمشق / بيروت، دار ابن كثير / دار القادري، ١٩٨٨)، ط ١، ص ص ٤٧ - ٦٤.

[٣٣] البطليوسي: الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، تحقيق: مصطفى السقا وحامد عبد المجيد، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠)،١/١٧٣.

[٣٤] يعني (المشق) المد في الكتابة فعدّه بعض مؤرخي فن الخط أسلوباً في الخط أو نوعاً من انواع الخط، كما يعني ايضاً السرعة

فــي الكتابة فعدّه بعض الفقهاء مكروهــا في كتابة المصحف. ينظر: ابن منظور: المصدر السابق، ١٠/ ٣٤٤-٣٤٥.

(٣٥) التوحيدي: المصدر السابق، ص ٣٨.

(٣٦) ينظــر: السجســتاني: كتاب المصاحف، تحقيــق: الدكتور محب الدين عبد السبحان، (قطر، وزارة الاوقاف، ١٩٩٥)، ط ١، ١ / ٤٦٥ - ٤٦٦.

(٣٧) للوقوف على أشــكال خــط المصحف وصــوره وطبيعته الكتابية واللغويــة والقرائية، ينظر: الدراســة الرائدة والقيمــة للدكتورغانم قدوري الحمد: رسم المصحف، (بيروت، مؤسسة المطبوعات العربية، ١٩٨٢).

(٣٨) جمعة: المرجع السابق، ص ٢٥.

(٣٩) مرزوق: المرجع السابق، ص ٨٠.

(٤٠) ينظر على سبيل المثال لا الحصر: إبن دريد: جمهـرة اللغة، (حيدر آباد الدكن، دائرة المعارف العثمانية، ١٣٤٥ هـ)، ٢ / ٩١، وكذلك: إبن جني: سـر صناعة الإعراب، تحقيق: مصطفى السقا ورفاقه، (مصر، مكتبة ومطبعة البابي الحلبي، ١٣٧٤هـ / ١٩٥٤م)، ١ / ٤٥.

(٤١) جـواد علي: تاريخ العرب قبل الاســلام، (بغـداد، المجمع العلمي العراقي، ١٩٥٧)، ٧ / ٤٥.

(٤٢) ينظــر مثلاً: جمعــة محمود كريم: نقش كوفي من وادي موســى / البتــراء يعود للعصر العباســي الأول، دراســات (مجلة. الجامعة الأردنية)، مج ٢٦، العلوم الإنسانية والاجتماعية، ملحق، كانون الأول ١٩٩٩، ص ٦٧٠.

(43) يقــول إبــن منظور فــي اللســان (٥ / ١٧٢) أن المهاجرين [وهم مكيون] ســئلوا : "مــن أين تعلمتم الخط، فقالوا : من الحيرة، وســئل أهــل الحيرة: من أين تعلمتم الخط، فقالوا : من الأنبار". وكان " لأهل الحيرة خط الجزم" (البطليوسي: المصدر السابق، ١ / ١٧٣).

(44) البغدادي: كتــاب الكتّاب وصفة الدواة والقلم وتصريفها، تحقيق هلال ناجي، المورد (مجلة. بغداد)، ع ٢، مج ٢، ١٩٧٣، ٤٨.

(45) ناصر الدين أســد (الدكتور): مصادر الشــعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، (مصر، دار المعارف، ١٩٨٢)، ط ٦، ص ١٠١.

(46) لعل أول من أشــار الى هذا التشــابه هو يوســف أحمد: المرجع السابق، ص١١.

(47) نسخ ورسم إبن وحشية كتابه هذا عام ٢٤١ هـ / ٨٦١ م.

(48) تحقيــق: إياد خالد الطباع، مع كتابه: منهج تحقيق المخطوطات، (دمشق، دار الفكر، ٢٠٠٣)، ط ١، ص ص ١٣٣، ١٧٢.

(49) يروى من طريق إبن عبد البر مرفوعاً الى الرســول الأكرم صلى الله عليه وســلم قال: "أول من كتب بالعربية إسماعيل" قال إبن عبد البر: وهذا أصح من رواية: "أول من تكلم بالعربية إســماعيل". ينظر: السهيلي في التعريف والإعلام.....

(50) إبن وحشية: المصدر السابق، ص ١٣٣.

(51) ابن النديم: الفهرســت، تحقيق رضا - تجدد، (طهران، ١٩٧١)، ص ص ١٨ - ١٩.

(52) محمد بن موســى عن علي ابن البصيص الشافعي: شرح قصيدة أبن البــواب في علم صناعــة الكتاب، تحقيق يوســف ذنون، المورد

(مجلة. بغداد)، ٢٠٠١ م، مج ٢، ع ١، ص ١٣٥.

[٥٣] نقلاً عن: صلاح الدين المنجد (الدكتور): دراسات في تاريخ الخط العربي منذ بدايته الى نهاية العصر الأموي، (بيروت، دار الكتاب الجديد، ١٩٧٩)، ط ٢، ص ٤٦.

[٥٤] إبن كثير: فضائل القرآن، (المنار، ١٣٤٨ هـ)، ج ١، ص٤٩.

[٥٥] هي: المكي، والمدني، والشامي، والعراقي، والإسماعيلي، والأندلسي، والعباسي، والبغدادي، والمشعب، والريحاني، والمجرد، والمصري. ينظر: التوحيدي: المصدر السابق، ص ٩.

[٥٦] القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الانشا، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٥)، ٣/ ٥٣. يلاحظ الدكتور المنجد (المرجع السابق، ص ٤٣) على ما ذكره القلقشندي بان هاتين التسميتين كانتا قد أحدثتا بعد عصر عثمان، والصحيح هوأن الخط الذي كتبت به هذه المصاحف هو (الخط المدني).

[٥٧] أحمد أحمد يوسف: الخط العربي وأساليبه في خدمة الحياة العامة، حلقة بحث الخط العربي، (مصر، المجلس الأعلى لرعاية الفنون الآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٨)، ص ٧٧.

[٥٨] سيد ابراهيم: الخط العربي، أصله وتطوره. حلقة بحث الخط العربي، مرجع سابق، ص١٢.

[٥٩] ميرعلي الهروي: مداد الخطوط (مخطوط). عرض الدكتور حسين علي محفوظ: الخط العربي في المكتبة الشرقية، المورد (مجلة. بغداد)، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م، مج ٢٩، ع٤، ص٩٦.

[٦٠] التوحيدي: المصدر السابق، ص ٣٦.

(٦١) محيي الدين سرين (الدكتور): صنعتنا الخطية، (دمشق، دار التقدم، ١٩٩٣)، ص ٥٧.

(٦٢) ناجي زين الدين: مصور الخط العربي،(بغداد، مكتبة النهضة، ١٩٧٤)، ط ٢، ص ٨.

(٦٣) يمكن عد التجليل اول مفاهيم حسن الخط، وهو يقوم على: التكبير في الحجم، والتعظيم في الشأن، والإتمام في البيان. ينظر: حنش: المرجع السابق، ص ص ٦١ – ٦٣.

(٦٤) ينقل إبن عبد ربه عن الخليفة الراشد علي بن ابي طالب (كرم الله وجهه) قوله لأحد كتاب المصاحف: " اجلل قلمك " ففعل الرجل، فقال الخليفة: " هكذا، نوّره، كما نوره الله ". ينظر: العقد الفريد، تحقيق: احمد امين واحمد الزين وابراهيم الابياري، (بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٦٢)، ٤ / ١٩٦

(٦٥) المنجد: المرجع السابق، ص ٧٨.

(٦٦) ينظر: بدري محمد فهد (الدكتور): صناعة الكتاب بين المؤلف والوراق، (عمان، دار المناهج، ٢٠٠٣).

(٦٧) الزفتاوي: منهاج الاصابة في معرفة الخطوط وآلات الكتابة، تحقيق: هلال ناجي، المورد (مجلة. بغداد)، ع / ٤ ن ١٩٨٦، ص ٢٢٨.

(٦٨) يوسف ذنون: كتابات المساجد عبر العصور، من اوراق ندوة الاسبوع المعماري الثامن لنقابة المهندسين الاردنيين / المسجد، (عمان، ١٩٩٥)، ص٦٦. وهناك أمثلة أخرى في هذا السياق، لعل منها كتابة سد معاوية بن أبي سفيان (ت ٦٠ هـ / ٦٧٩ م) المؤرخة بسنة ٥٨ هـ / ٦٧٧ م.

(٦٩) الجهشــياري: الوزراء والكتاب، تحقيق: مصطفى السقا، القاهرة ١و٣٨ ن ص ٤٢.

(٧٠) البغدادي: المصدر السابق، ص ٤٨.

(٧١) المصدر نفسه.

(٧٢) ابن النديم: المصدر السابق، ص ١٠.

(٧٣) الهيتي: العمـدة، تحقيق: هــلال ناجي، (بغداد، مطبعة المعارف، ١٩٧٠)، ص ١٩.

(٧٤) مجهول: رسالة في الكتابة المنسوبة، تحقيق: الدكتور خليل محمود عســاكر، مجلة معهد المخطوطات العربية، ١٩٥٥، مايس، مج١، ج١، ص ١٢٣.

(٧٥) الهروي: المصدر السابق، ص ٩٧.

(٧٦) مجهول: المصدر السابق، ص ١٢٣.

(٧٧) ســهيل انــور: الخطاط البغــدادي على بن هلال المشــهور بأبن البــواب، ترجمة محمد بهجة الاثري وعزيز ســامي، (بغداد، المجمع العلمي العراقي، ١٩٥٨)، ص ٢٠.

(٧٨) محمد ابراهيم مؤنس: الميزان المألوف في وضع الكلمات والحروف، (مصر، مطبعة المدارس الميرية، ١٣٥٨)، ص ١٢.

(٧٩) ابن النديم: المصدر السابق، ص ١٠.

(٨٠) يوســف ذنون: فلســطين موطن ولادة فن الخــط العربي، المجلة العربيــة للثقافة (المنظمة العربية للتربيــة والثقافة والعلوم. تونس)، ع١، آذار ١٩٨٢، ص ١١٧ - ١٢٣.

[81] ابن النديم: المصدر السابق، ص ١٠.

[82] ابراهيم جمعة: قصة الكتابة العربية، (مصر، دار المعارف للطباعة والنشر، ١٩٤٧)، ص٥٩.

[83] ابن النديم: المصدر السابق، ص ١٨.

[84] حنش: المرجع السابق ن ص ص ٦٦ – ٦٩.

[85] البطليوسي: المصدر السابق، ١ / ١٧٤.

[86] احمد الاسكندري و مصطفى عناني: الوسيط في الاداب العربي وتاريخه، (مصر، دار المعارف،١٩١٦)، ص ١٩٤.

[87] القلقشندي: المصدر السابق، ٣ / ٥٣.

[88] يوسف ذنون: خط الثلث والمخطوطات، المورد، ٢٠٠١ م / ١٤٢٢ هـ، المجلد التاسع والعشرون، العدد الثاني، ٢٠٠١ م / ١٤٢٢ هـ، ص١٠٩.

[89] القلقشندي: المصدر السابق، ٣ / ٥٣.

[90] ابن المدبر: الرسالة العذراء، نشر زكي مبارك، (القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٩٣١)، ص ٢٤.

[91] النويري: نهاية الأرب في فنون العرب، تحقيق أحمد الزين، (القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، دت)، ٧ / ٣.

[92] مجهول: المصدر السابق، ص ١٢٥.

[93] إبن خلدون: المقدمة، طبعة باريس، ص٣٣٤.

[٩٤] ديماند: الفنون الاســلامية، ترجمة احمد محمد عيســى، ط٢، (القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٨)، ص ٧٧. ولا بد من أن نشــير هنا الى مصطلح (النسخ) قد تقلب في الدلالة والإستخدام بين: النقل الكتابي للمعنى عند اللغويين، والخط اللين cursive غير اليابس angular في الخط الكوفي وفي غيره عند الآثاريين، ونوع من أنواع الخط العربي التي تعرف بالأقلام الستة عند فقهاء فن الخط العربي وخطاطيه.

[٩٥] الاقلام الستة هي: الثلث، والنسخ، والمحقق، والريحاني، والرقاع، والتواقيع. ينظر: (اقلام ســته) في: الموسوعة الاسلامية (بالتركية)، (استنبول ١٩٨٩)، مج ٢، ص ص ٢٧٦ - ٢٨٠.

[٩٦] احمد: المرجع السابق، ص ١٢.

[٩٧] ذنون: قديم وجديد في اصل الخط، مرجع سابق، ص١٥.

[٩٨] يوســف ذنون: منظور نشــأة وتطور الخط العربي، حروف عربية (مجلة فصلية تعنى بشــؤون الخط العربي. دبي)، ٢٠٠١، ع ٣، س ١، ص ٦.

[٩٩] إبــن محمد الكاتب: لمحة المختطف فــي صناعة الخط الصلف، تحقيــق: هيا محمد الدوســري، (الكويت، مؤسســة الكويت للتقدم العلمي، ١٩٩٢)، ص ٨٠.

[١٠٠] تباينت إســهامات دارســي الفنون الاســلامية في تسمية أنواع الخط الكوفــي تباينات واضحة فــي إعتماد التســمية المكانية مرة مثل: الكوفي، والشامي، والاندلسي، والقيرواني، والنيسابوري، وغير ذلــك.. وفي اعتماد التســمية التاريخية السياســية مرة اخرى مثل الكوفي: الفاطمي، والايوبي، والمملوكي، وغير ذلك.

[١٠١] تركــي عطية الجبــوري: الخط العربي الإســلامي، (بيروت /

بغداد، دار التراث الإسلامي / دار البيان، ١٩٧٥)، ص ٧١.

(١٠٢) الاسكندري وزميله: المرجع السابق، ص ١٩٤.

(١٠٣) يذكر الخطاط هاشم محمد البغدادي (ت ١٣٩٣ هـ / ١٩٧٣ م) في حوار معه، منشور في جريدة الفكاهة البغدادية، العدد ٧٢ / ١٩٦٨، ص ٨، بأن " للخط أثني عشر نوعاً رئيسياً، وفروعها ثمان وأربعون. ومن هذه الخطوط: الخط الكوفي، وله أثنان وسبعون نوعاً.

(١٠٤) جمعة: دراسة في تطور الكتابات الكوفية، مرجع سابق، ص ٤٥.

(١٠٥) احمد: المرجع السابق، ص ١٨.

(١٠٦) يعد بعض الباحثين الخط الكوفي عنصراً زخرفياً (الزخرفة الكتابية / الخطية) شأنه في ذلك شأن الاشكال الهندسية (الزخرفة الهندسية) والاشكال النباتية (الزخرفة النباتية) والاشكال الحيوانية والادمية وغيرها (ينظر: حسن: الفنون الزخرفية، مرجع سابق، ص ١٤٤ – ١٧٣)، وربما يكون ذلك صحيحاً الى حدٍ ما لاسيما وان الخط الكوفي، بأغلب انواعه، كان قد استخدم استخداماً تزيينياً، ومعمارياً كذلك، في تشكيلات فنية / جمالية أوحت إلى بعض الباحثين عدها نوعاً من انواع الخط الكوفي سماه كوفي (التشكيلات الفنية) (ينظر: ذنون: المرجع السابق، ص ٦).

(١٠٧) ينظر: جمعة: المرجع السابق، ص ص ٩ – ١١.

(١٠٨) ينظر: جمعة: المرجع السابق، ص ص ٩ – ١١. وكذلك: ناجي زين الدين المصرف: بدائع الخط العربي، (بغداد، وزارة الاعلام، ١٩٧٢) ط ١، ص٤٥١. وكذلك: ذنون: المرجع السابق، ص ٦.

(١٠٩) محمـــد باقر الحســيني: الخط على العملــة الاتابكية، الاقلام، ١٩٦٦، ج ٨، س ٢، ص ١٨٢.

(١١٠) حسن: المرجع السابق، ص ١٣٣.

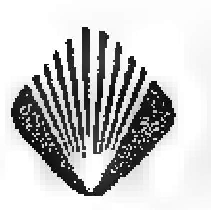
(١١١) ذنون: المرجع السابق، ص ٧.

(١١٢) حسن: فنون الاسلام، مرجع سابق، ص ٢٣٨.

(١١٣) ينظر: ذنون: المرجع السابق، ص ٧.

(١١٤) المرجع نفســه. وينظر كذلك: الحســيني: المرجع الســابق، ص ١٨٢.

(١١٥) ينظر: مأمون لطفــي الصقال: مبادىء الخط الكوفي التربيعي، حروف عربية، ٢٠٠٤، ع ١٣، س ٤، ص ص ٤ – ١٢.



الفصل الثالث

البديع المنسوب
وحدود المصطلح الفني

البديع المنسوب
وحدود المصطلح الفني

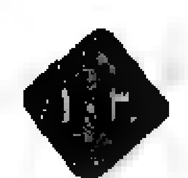
١- مقدمة:

حفلت مصادر الكتابة العربية ومراجعها المختلفة في الرؤية واللغة والمنهج بالإشارة الى الانقلاب الفني للخط العربي من الشكل الذي كان مقيداً باليبوسة الغالبة الى الشكل المتحرر نسبياً باللیونة.

وقد تباينت أغلب هذه المصادر والمراجع في وصف هذا الانقلاب من جهة، وفي وصف طرفيه الرئيسين من جهة أخرى.. فقد أطلقت على هذا الانقلاب، فضلاً عن الانقلاب نفسه أو القلب، مصطلحَي: التحول، وإصلاح الخط الكوفي. وأطلقت على شكلي أو جنسي أو أسلوبَي الخط العربي اليابس واللين ثنائية وصفية / إسمية متقابلة على مصطلحات: المحقق والمطلق، الموزون والمنسوب، المبسوط والمقور، الكوفي والثلث أو النسخ.

وفي هذا السياق، يمكن القول: مثلما كان لمصطلح (الخط الكوفي) استحواذ بالتسمية على كل أشكال الخط العربي التي تغلب اليبوسة عليها من أنواعه المختلفة نسبياً، وبخاصة في تأريخه الفني المبكر.. كان لعبارة (الخط البديع المنسوب) مثل هذا الاستحواذ الوصفي المبكر على أنواع الخط اللينة.

ولكن هذه العبارة الوصفية، غالباً، ربما كانت الأصل في إشكالية المصطلح الفني لأنواع الخط العربي اللينة المبكرة أو الأولى، على صعيد المفهوم والتسمية بخاصة.. وعلى صعيد تطور المعرفة الخطية العربية بعامة.



٢- البديع...:

٢-١. المعنى والدلالة:

قيدت اللغة العربية المعنى في فعل (البَدْع) بالإنشاء والبدء والحدوث، فلا يكاد معنى (البديع) العام يخرج عن وصف الشيء حديث النشأة واولها، أو هو الشيء " المحدث العجيب ".. الشيء الذي يختَرَع لا على مثال سابق[1].

ولعل هذا المعنى هو الذي جعل من (البديع) إسماً واسع الدلالة على كل أول وجديد، فجاء (البديع) إسماً من أسماء الله الحسنى لكونه الأول قبل كل شيء، وهو خالق الأشياء ومحدثها على غير مثال سابق. وكان (البديع) يطلق، وصفاً أو إسماً، على كل جديدٍ عجيب مبهرٍ من الأشياء، ولعل أشهر الأمثلة على ذلك هو قصر (البديع) المغربي الشهير بهندسته وبنائه الذي دام زهاء خمسة عشر عاماً[2].

وقد جرى الاصطلاح بـ (البديع)[3] علماً بلاغياً جامعاً لأساليب تزيين الكلام وتحسينه بعد تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة. وكان أبو الفرج الأصفهاني (ت ٢٤٤هـ / ٨٥٨م) أول من أطلق هذا المصطلح، أطلقه على الصور الشعرية البيانية، وقد طورعلماء اللغة العربية الأوائل كالجاحظ (ت ٢٥٥هـ - ٨٦٨م)، وعبد القاهر الجرجاني وسواهما البديع مصطلحاً فنياً يطلق على فنون البلاغة المختلفة التي كان منها (البديعيات) التي هي القصائد المنظومة في مدح الرسول الكريم محمد (صلى الله عليه وسلم).

ويمكن أن ننطلق من هنا إلى القول: إن البديع - بوصفه لفظاً لغوياً مجرداً أو مصطلحاً محدداً - كان مفهوماً متحرك الدلالة، حتى صار لفظه يطلق إسماً، أو يخلع صفة في مجالات عديدة: دينية، ومعرفية، وفنية، وغيرها..

وكان من هذه المجالات: فن الخط العربي، الذي دخل لفظ (البديع)



لغته المعرفية، محاولاً الاستقرار في جمهرة مفردات مصطلحه الفني، ولكنه ظل لفظاً قلقاً بين كونه صفة عابرة أو اسماً ثابت المبنى والمعنى، إذ تعددت دلالاته الخطية، وتضاربت الآراء في ما يمكن أن يكون عليه (البديع) من الطبيعة اللغوية أو الاصطلاحية، وفي ما يمكن أن يحمل من معنى، أو أن يؤدي من دلالة في هذا المجال.

٢-٢. (البديع) في الخط العربي:

تكشف محاولة تتبع أثر لفظ (البديع) في أدبيات هذا الفن عن وروده في عبارات على شاكلة: (الخط البديع المنسوب) و(الخط البديع) و(بديع الخط).

وعلى الرغم من وضوح المعنى والدلالة في هذه العبارات التي ترجح فيها اللغة على الاصطلاح، إذ لا يتعدى هذا اللفظ في معناه وفي دلالته ما يكون عليه هو نفسه في اللغة والأدب والبلاغة وغير ذلك من معنى الحداثة والجدة، ومن دلالة على الجودة والملاحة والإتقان والجمال والكمال في الأداء والأثرالخطي.. ليشير بالتالي إلى معنى (حسن الخط) ودلالته.

ولذلك، يصعب أن نقرر (البديع) ههنا اسماً مصطلحياً يدل على مفهوم بعينه، ولكننا نقول حين لا تكون لدينا مندوحة عن الأخذ بالاصطلاح هنا: أن لفظة البديع تشير، في أحسن أحوال المعنى والدلالة، إلى ما يعرف لدى أهل فن الخط بـ (الخط المنسوب).

كان طاش كوبري زادة (أحمد بن مصطفى، ت ٩٦٨هـ/١٥٦٠م) أول من أطلق هذا اللفظ في وصف أعلام الخط الأوائل: ابن مقلة الوزير (ت ٣٢٨هـ / ٩٤٠م)، وابن البواب (ت ٤١٣هـ / ١٠٢٢م) وياقوت المستعصمي (ت ٦٩٨ هـ / ١٢٩٨م) جميعاً دون تفريق، بأنهم: "أصحاب الخط البديع المنسوب"[٤]، ويميز طاش كوبري زادة ابن

مقلة الوزير من بـــين هؤلاء الأعلام بأنه " أول من كتب الخط البديع المنســـوب"[٥]. وقد نقل حاجـــي خليفة[٦] (مصطفى بـــن عبدالله، ت ١٠٦٧هـ / ١٦٥٦م) ذلك كله عنه بالنص دون زيادة أو تفسير.

وإذا كان لا بـــد من تفســـير لورود لفظة (البديع) هذه في ســـياق هذه العبارات، فالتفســـير الذي نراه هو إمكانية دلالتها على مستوى من مســـتويات الخط المنســـوب: جودة في الأداء وحسناً في الشكل، بحيث يمكن أن تتدرج مستويات الأداء والشكل في الخط دون البديع وفوقه.

وربما كان هذا هو التفسير الذي قصده الشيخ اللغوي أحمد رضا (ت ١٣٢٢هـــ / ١٩١٤م)، وهومن أوائل الباحثين المحدثين في الخط، بدلالـــة البديع في نصـــوص حاجي خليفة ومصدره الســـابق: طاش كوبري زادة، ولا سيما النص الذي يصف ابن مقلة بأنه (أول من كتب الخط البديع المنسوب).

وإذا كان الشـــيخ رضا قد فســـرً (البديع) هـــذا بأنه هو: "الخط النسخي الشـــائع [اليوم]، وذكر ابن مقلة الوزير بأنه هو الذي سماه الخط البديـع"[٧]..

ولعله من هنا، جاءت هذه الإشـــكالية المعرفية في حدود المصطلح الفني في ما بين (البديع) و(النسخ) في الخط المنسوب بدايةً، وفي المعرفة الخطية كلها نهايةً، لا ســـما وإن لفظ (النسخ) متعدد المعنى والدلالة:

٢-٣. إشكاليـة (البديـع):

تعاملـــت كثرة من مراجع الخط العربي مع لفظ (البديع) على أنـــه مصطلح فني محدد الدلالة على مادة معينة من مواد فن الخط العربـــي، وبخاصة على "قلم أو خط النســـخ المأخـــوذ من الجليل أو الطومار"[٨] الذي كان شـــائعاً طوال القرن الثالث الهجري / التاســـع

الميلادي باعتباره مظهراً من مظاهر الكتابة المتقنة على وفق الرسوم والقوانين" إلى أن نبغ الوزير ابن علي بن مقلة في مطلع القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي فأطلق على قلم النسخ اسم: البديع"[٩].

ويفهـم مـن هذا، ومما ذهب إليه بعـض الباحثين المعنيين بهذا الشأن: أن أولوية التسمية كانت للفظ البديع على لفظ النسخ، لاسيما وإن أغلب مراجع الخط الحديثة تبدو متفقة على نظرية تسمية خط النسـخ بالبديع، ولم يبدُ بينها من خلافٍ واضح سوى في نسبة هذه التسمية إلى مصدرها الأول، فقد اتجهت هذه المراجع في تعيين هذا المصدر اتجاهين اثنين:

الأول: يذهب في نسـبة هذه التسـمية إلى ابن مقلة الذي ابتكرخط النسخ وسماه (الخط البديع). وهذا هو الاتجاه الرئيس.

الثانـي: يذهـب إلى أن ابن مقلة هو الـذي ابتكره ولكن ابن البـواب هو الذي طوره وهذبه، وهو الذي "أسـماه القلم البديع"[١٠]. وربمـا كانت فاتحة هذا الرأي على يد المستشـرق رايس D. S. Rice في تحقيقه الرائد لمصحف إبن البواب الشهير[١١] .

وعلى الرغم من كثرة ما يتردد (لفظ البديع) في مراجع الخط الحديثـة، فإن أحـداً من أصحابها لم يحـاول الخوض في تفاصيله الفنيـة أو التاريخية مثلما حاول المستشـرق الألماني أريك شـرويدر Eric Schroeder في بحثه الرائد الموسـوم بـ (مـا هو البديع..؟)[١٢] الذي خلـص فيه إلى أن (البديع) خط ابتكـره ابن مقلة من تطويره لأحد الخطوط الكوفية المشـرقية أو الإيرانيـة بخاصة، ولكنه ليس بكوفي. ويذهب شـرويدر الى أن ابن البواب أعطاه شكلاً محدداً ذا ليونة قريبة من ليونة خط النسخ، وهو ليس بخط النسخ، وبهذا يكون (البديع) شكلاً انتقالياً بين الكوفي اليابس والنسخ اللين.

وقد انطلق شرويدر في افتراضه هذا مما ذكره حاجي خليفة عـن البديع، وحـاول إثبات هويته مما ذكره ابن النديم في فهرسـته



عـن الخطوط الكوفية، وبالأخص منها: (القيراموز)[١٣] الذي اشـتق منه (خط العجم) بتعبير ابن النديم، وهو الخط الذي سماه شرويدر (الخط الأعجمي) ورجح شـيوعه في القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي خطاً رسـمياً الحاكم في ظل الخلافة العباسـية، ثم أرى أن هذا الشكل من الخط الأعجمي هو (خط البديع)[١٤]، (ينظر: الشكل رقم ١٧) الذي حل بشـكل مفاجئ وغامض محل الكوفي، ثم أفسـح المجال أمام خط النسـخ ليأخذ مكانـه[١٥]، على الرغم من أن الخط الكوفي ظل يسـتخدم في النقوش المعمارية وبعض المصاحف وبعض الوثائق.

بيد أن انتقالية (البديع) بين اليبوسة والليونة كانت أهم خصائصه الفنيـة التـي أدت به إلى عدم امتلاك هوية فنية مميزة في الشـكل والأداء، يمكـن أن يعـزى بها هذا الشـكل من الخـط إلى مجموعة (الخطـوط الموزونـة)[١٦] أو مجموعـة (الخطوط المنسـوبة). ولعل ضياعـه الفني - الوظيفي المذكور هنا كان أو جعل أبرز إشـكالياته المصطلحية تكمن في معرفة وضعه وفي تسميته، وربما كان ذلك هو السبب، عند شـرويدر على الأقل، في اختفاء هذا النوع المحتمل من أنواع الخط.

وكانت المستشرقة الألمانية آن ماري شيمل Schimmel قد عارضت افتراض شـرويدر هذا، ونفت أن يكون أمر (البديع) كما رأى هو[١٧]، دون أن تقدم أي دليل على نفيها هذا، بل ودون مناقشة منها، عميقة أو عابرة لرأي شرويدر الذي تنفيه.

وربمـا لذلك، يمكن القول بأن بعضاً من الباحثين في هذا المجال إنطلقـوا من فرضية شـرويدر هذه في الاصل الكوفـي للبديع إلى القـول إنَّ (البديع) مـن نوع الكوفي القيرواني، الذي تمت تسـميته عنـد هذا البعض بـ (الكوفي البديع)، وهي تسـمية تبدو لنا يتيمة فقيرة لا تصمد فنياً وتاريخياً أمام حيثية (الكوفي القيرواني) بوصفه مصطلحـاً فنيـاً ملتزماً في البحث العلمي المتعلـق بالخط، لأن هذا (الكوفـي البديع) لا يخرج في شـكله وفي وظيفتـه وفي تاريخه عن

إطار الشكل القيرواني المذكور[18] (ينظر: الشكل رقم – 18).. تطور بتخلصه من كثرة الزخرفة إلى الاعتدال فيها مع البساطة في الخط منذ بدأ خطاطو"صنهاجة" يميلون منذ القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي إلى تبني أسلوب جديد، يقوم على المقابلة بين الاستدقاق والاستغلاظ في الشكل، أي: أن دقيقه دقيق جداً، وغليظه غليظ جداً، في كتابة المصاحف الإفريقية (التونسية)، كما هو الحال، على سبيل المثال لا الحصر، في أشهرهذه المصاحف، وهو المصحف المعروف بـ (مصحف الحاضنة) المكتوب حوالي ٤١٠هـ / ١٠١٩ م، بخط (علي الوراق) (ينظر: الشكل رقم ـ ١٩)، وسمي هذا المصحف بهذا الاسم نسبة إلى السيدة فاطمة.. حاضنة المعز بن باديس الصنهاجي (ت ٤٥٤ هـ / ١٠٦٢ م).

٢- ٤. (البديع) ليس (النسخ):

وعوداء على ذلك النص المشكل أو الذي ربما كان وراء هذه الإشكالية المعرفية للبديع والنسخ وغيرهما، يتوجب هنا النظر بإنعام الى القصد الذي أراده الشيخ رضا أحمد من هذا النص الذي لايبدو لنا مقصوده بـ (الخط النسخي) هنا.. إلا" (الخط اللين) الذي كان معروفاً قبل ابن مقلة[19] تمييزاء له عن الخط اليابس، ولم يقصد من ذلك (خط النسخ) الذي نعرفه بوصفه نوعاً من أنواع الخط الفنية (ينظر: الشكل رقم ـ ٢٠) ينسب اختراعه الأول إلى شقيق الوزير ابن مقلة: أبي عبدالله الحسن بن مقلة[20] (ت ٣٣٨ هـ / ٩٤٩م).

ولعل ما يجعل هذه المقاربة النقدية تؤكد ذلك.. هو أن لفظ (النسخ) منشطر المعنى في اللغة المعرفية للكتابة والخط، على الدلالات والفهوم الآتية:

١- النقل الكتابي ـ الحرفي للمعنى[22].



٢- الخط اللين المختلف عن الخط اليابس[٣٢].

٣- نوع خاص أو معين من أنواع الخط الستة الاساسية المعروفة عند أهل الخط (الأقلام الستة)، وهي: المحقق والثلث، والنسخ والريحان، والرقاع والتواقيع[٣٣].

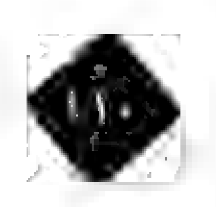
٤- النسخ هو الكتابة أو الخط بصورة عامة، فهناك "النسخ في شكله الكوفي المقور لأول الإسلام، والنسخ في الصورة التي نقله اليها الكتاب المحسنون، ولا سيما إبن مقلة وإبن البواب.."[٣٤].

إن لفظ (النسخ) ذا المعاني والدلالات المتباينة في المعرفة الخطية العربية يجعل من مصطلح (النسخ) الخطي الفني إشكالية مفهومية، ربما تحتاج هي الى حل علمي سليم، ربما جعل الخطاط والباحث يوسف ذنون[٣٥] يعارض نظرية التسمية المتبادلة بين البديع والنسخ، أياً كان اتجاهها، جملة وتفصيلاً، ونبه غير مرة، على أن نظرية إطلاق تسمية خط أو الخط البديع على خط النسخ لا أساس لها من الصحة، فما هي إلا استنتاج (خاطئ) وقع فيه أحمد رضا، ولأنه من الذين كتبوا عن الخط في وقت مبكر من العصر الحديث، فقد تابعه من جاء بعده دونما تدقيق لما كتب، فكلمة (البديع) لا تفيد هنا أكثر من معناها اللغوي القائم على كونها صفة محضاً.

ومن الممكن أن يستقر الرأي بأنه ليس لـ (البديع) هنا أي معنى اصطلاحي مميز يمكن أن يجعلها تعمل خارج إطار اللغة الوصفية لروعة (الخط المنسوب).

٣- الخط المنسوب:

وإذا كان لفظ (البديع) هذا وصفاً دالاً على الجدة والملاحة والحسن والروعة في (الخط المنسوب)، ولم يكن إسماً . مصطلحاً يدل على نوع من الخط بعينه، نسخاً كان أو غيره.. فإن لفظ



(المنسوب) هنا لا يختلف كثيراً عن ما هو عليه (البديع) من الإشكالية في القصد والدلالة، والذي يبدو، في ضوء أبسط مراجعة نقدية أو تحليل له في هذا السياق، أنه لا يعدو أن يتجاوز (البديع) في كونه وصفا لغوياً محضاً، نسبياً، الى أن يكون وصفاً جمالياً معيارياً، يمكن عده وصفاً معرفياً محدوداً بحدود (النسبة) و (التناسب) وغيرهما مما يعطيه صفة مصطلحية معينة.

وعلى الرغم من هذا التباين الدلالي النسبي في ما بين كل من (البديع) و(المنسوب).. يظل الإثنان وصفين متتابعين، لغوياً، لـ (الخط).. يقوم الوصف الأول منهما في حقيقته على اساس الثاني، أي إن (المنسوب) هو الأصل لكلا الوصفين، فالخط كان بديعاً لأنه منسوب في الأصل.

٣-١. إشكالية (المنسوب):

ولكن إشكالية (المنسوب) المفهومية تبدو أكثر تعقيداً من الإشكالية المفهومية لـ (البديع)، فقد تباينت مصادر الخط العربي ومراجعه في بيان معنى (المنسوب) بين الأقوال الآتية:

١ - "الخط المنسوب يعني كونه منسوباً إلى كاتبه المجيد"[٣٦].

٢ - "قال بعضهم: إن السين يجب أن تكون مثل أسنان منشار النجار. ومن الخطأ أن يقال إن الخط مأخوذ من ذلك. بل إن كل حرف له نسبة بآخر، طبقاً لخطوط الأساتذة المتقدمين مثل ابن البواب وابن مقلة"[٣٧].

٣ - تسمية "الأقلام المنسوبة الى الكسور "كالثلث والثلثين والنصف وغيرها، على أساس" أن الأقلام كلها، تأخذ من الخطوط [lines] المستقيمة والمستديرة نسباً مختلفة، فإن كان فيه من الخطوط المستقيمة الثلث سمي الثلث، وإن كان فيه من الخطوط

المستقيمة الثلثان سمي قلم الثلثين"[٢٨].. أو إن "هذه الأقلام منسوبة من نســبة قلم الطومار في المساحة، وذلك أن قلم الطومار الذي هو أجل الأقلام.. مسحة عرضه أربع وعشرون شعرة من شعر البرذون، وقلم الثلث منه بمقدار ثلثه: وهو ثمان شعرات، وقلم النصف بمقدار نصفه: وهو آثنتا عشرة شــعرة، وقلم الثلثين بمقدار ثلثيه: وهو ست عشرة شعرة"[٢٩].

٤ – المنســوب على أســاس "تناسب الخط في أشــكاله الهندسية المتقنة المجودة"[٣٠].

وربما جاءت هذه الإشــكالية المفهومية للفظ (المنســوب) هنا في وصــف (الخط) من تعدد (معاني النســبة) وتباينهــا في ما بين كلٍ من علماء (الهندســة) التي كانت مقولاتها وقوانينها أســاس التحول المعرفي. الفني للخط العربي من (الموزون) الى (المنســوب).. وعلماء الرياضيــات والمنطق واللغــة أو النحو تحديداً، علــى الرغم من أن الجميــع تقريباً يتفقون على معنــى عام لها، لا يكاد يخرج عن أنها: "نوع من الإضافة"[٣٢].

٣-٢. التناسب.. هندسة الجمال في الخط:

على الرغم من التباين اللغوي المعروف في مايخص أصالة اللفظ العربي لـ (الهندســة) وتعريبها المســتحدث في بنــاء الكلمة ومعناها المحدود، وعلى الرغم من حداثتها في المعرفة العربية الإسلامية، التي كانت بحدود القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي.. أعطى العرب المسلمون الهندسة دلالات فلسفية وعلمية وفنية تنفتح على ماوراء هذا المعنى اللغوي المحدود، إذ صاغ العلماء العرب المسلمون رؤية مفهومية شمولية للهندسة، تتصل بالحكمة، وتعمل في مختلف مجالات المعرفة الإنســانية: النظرية والعملية، إذ تبدو الهندسة بمثابة قاعدة التوفيق التــي تنتظم في العلوم والمعــارف والآداب والفنون والصنائع لتحقيق

هذه الحكمة فيها، وبذلك يمكن فهم الهندسة على أنها ليست العلم المجرد لقياس المقادير حسب، بل هي أيضاً القوانين والمعايير التي تنظم الأشياء والأعمال والأمور والأفكار، وهي كذلك: كل إنتاج أو إبداع متقن وفق هذه القوانين والمعايير الهندسية.. من أشكال وأعمال وأفكار ورموز ومصنوعات ومسموعات ومبان وغير ذلك.

وربما لذلك كله، عد مصنفو المعرفة العربية الإسلامية الهندسة واحداً من أهم أربعة علوم أساسية، هي:علم العدد، والهندسة، والموسيقى، والهيئة.. وصنفوا (علم الهندسة) هذا إلى: علم عقلي نظري و آخر حسي عملي[٣٢].

وقد دخلت المعرفة الهندسية أصلاً في التحول المعرفي. الفني للخط العربي من الموزون إلى المنسوب، أو يمكن القول إنّها كانت سبباً وجيهاً في هذا التحول، حتى صارت (قوانين الهندسة) المتعلقة بالنقطة والخط line والسطح والجسم وغير ذلك، من أصول المعرفة الخطية العربية التي انتقلت فيها الشروط الجمالية للخط كالحسن والجودة والقوة والبيان، من (الوزن) القائم على الشعيرة والشعرة والدانق والقيراط غيرها الى (التناسب) على وفق العلاقات الرياضية للخطوط lines والأوضاع والأشكال الهندسية. وربما لذلك صار (الخطاط)، بوصفه مجود الخط وصاحب تحسينه، يعرف بـ"المحررالحاذق المهندس"[٣٣].

إن الأخذ بمقولات الهندسة وقوانينها صارمن أولويات المعرفة الخطية العربية. ولعل أولى هذه المقولات وأهمها: (النسبة) التي بها وعلى أساسها كان (التناسب) هندسة الخط العربي الرياضية. الجمالية.. لا سيما وإن كلاً من علماء الهندسة وفقهاء الجمال، العرب والمسلمون، يجتمعون على مفهوم متماثلٍ تقريباً لمصطلح (النسبة)، فهي عند علماء الهندسة: "إضافة في القَدَر بين عِظَمَين من جنسٍ واحد"[٣٤].. وعند علماء الجمال: العرب والمسلمين، "دالة

على الإعظام.." وهو مصطلح مــن مصطلحات علم الجمال العربي الإســلامي، اخترعــه الفارابي[٣٥]، مثلمــا إخترع غيره مــن العلماء مصطلحات: القبول والميل والاستحســان والإعجاب والرضا والفتنة واللذة والهيبة وغيرها بنفس المعنى في التعبيرعن العلاقة بين الجميل ومدركه أو عن أثرالجمال في ناظره أو سامعه أو متخيله.

إن نظرية الجمال العربية الإســلامية تســتند، باختصار، إلى مقولات: الكمال والتمام، و العدد والتناســب، والقبول والاســتجابة. وتمتاز الأشــياء في هــذه النظرية بما يمكن أن نســميه: النســبية الجمالية الخاصة، إذ أن "لكل شــيءٍ كمال يليق به، وقد يليق بغيره [كمــال] ضده، فحســن [جمال] كل شــيءٍ في كمالــه الذي يليق بــه"[٣٦]. ولذلك، فإن بناء الجمال وصناعته تقومان، بالدرجة الأولى، على التناســب، إذ "يعمل الصناع والحذاق [ومنهم الخطاطون مثلا] مصنوعاتهم مــن الأشــكال والتماثيل والصور [بمــا فيها الخطية] مناســباتٍ : بعضها لبعض، في التركيب والتأليف والهندام"[٣٧].. إذ أن "أحكم المصنوعــات، وأتقن المركبات، وأحســن المؤلفات: ما كان تركيب بنيته، وتأليف أجزائه على النسبة الأفضل"[٣٨].

وكانت (النســبة) في النظرية الهندســية. الجمالية لفن الخط العربي ذات خصوصية معينة في قياس الشــكل المتناسب أو المنسوب للحرف. وتقوم هذه الخصوصية على (الفضل) الذي هو مفهوم قيمي عربي إسلامي يفيد الزيادة في كل شيءٍ حسن من جمال أو خير أو رزق أو غيــر ذلك. ومن هنا، عرفت هذه النســبة في أدبيات الجمال العربية الإســلامية بعامة، وفي أدبيات فن الخــط العربي بخاصة، بـ(النسبة الفاضلة).

و "النســبة الفاضلة: هي المثل، والمثل والنصف، والمثل والربع، والمثل والثمن" أي أن هذه النســبة في أي شيء من الأشياء هي كون" طوله مثل عرضه، ومثل نصفه، ومثل ربعه، ومثل ثمنـه"[٣٩].

وقد استخدم فقهاء فن الخط العربي هذه (النسبة الفاضلة) في قيام (حسن الخط) على أساس أن "الخط الحسن: كل ما جمع ما يليق به من.. تناسب الحروف، وتوازيها، وآستقامة ترتيبها، وحسن انتظامها"[٤٠].

واعتمدوا لتناسب أشكال الحروف كلها: تناسب شكل حرف الألف على مقدار (١ : ٨) نسبة فاضلة في ما بين عرضه وطوله[٤١]، ومقدار (١ : ٧) نسبة أفضل[٤٢].. وبوضع حرف الألف هذا قطراً لدائرة مفترضة، تجري عملية بناء التناسب في كل أشكال الحروف الأخرى على أساس العلاقة المتناظرة في التناسب لما بين قطرالدائرة ومحيطها المتمثل في حرف الألف (ينظر: الشكل رقم - ٢١). وعلى هذا الأساس عدوا "أحسن الخط: المنسوب".

هوامش الفصل الثالث وإحالاته:

(١) ينظر: إبن منظور: المصدر السابق، ١ / ٣٤١-٣٤٢.

(٢) ينظر: جورج مارسيه: الفن الإسلامي، ترجمة عفيف بهنسي، ط١، دمشق ١٩٦٨، ص ٢٨٠.

(٣) ينظر:أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط١، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد ١٩٨٣، ١/٣٨٣.

(٤) طاش كوبري زادة: مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم، ترجمة و تحقيق: كامل كامل بكري وعبد الوهاب أبو النور، دار الكتب الحديثة، القاهرة، د.ت، ١/٨٣، ٨٤، ٨٥،٨٦.

(٥) المصدر نفسه، ١/٨٣.

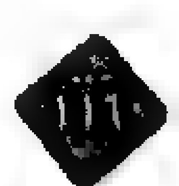
(٦) حاجي خليفة: كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، (مصورة بالأوفيست) مكتبة المثنى، بغداد د.ت، ١/٧١١.

(٧) أحمد رضا (الشيخ): رسالة الخط، مطبعة العرفان، صيدا ١٣٣٢هـ/ ١٩١٤ م، ص ١٦.

(٨) محمد طاهر الكردي: تاريخ الخط العربي وآدابه، ط١، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، الرياض ١٩٨٢، ص١٠٤.

(٩) محمد بهجة الأثري: تحقيقات وتعليقات على كتاب الخطاط البغدادي علي بن هلال، مطبعة المجمع العلمي الملكي، بغداد ١٩٥٨، ص٦٦-٦٧.

(١٠) ناجي زين الدين المصرف: مصور الخط العربي، ط٢، مكتبة



النهضة، بغداد ١٩٧٦، ص ٣٢٣.

(١١) D. S. Rice: The Unque Ibn Al – Bawwab Manuscript in the Chester Beatty, Dublin 1955,p 24

(١٢) Eric Schroeder: What was the Badi script ? ARS ISLAMICA, Uni. Of Michigan, New York, 1968, Vol.4, pp. 232 – 248

(١٣) ظل لفظ (القيراموز– الذي أشار ابن النديم إلى أنه نوع من أنواع الخطوط الكوفية كان العجم بخاصة يكتبون به) مجهولاً على الرغم من محاولات بعض الباحثين المحققين المعاصرين التحري عنه ومعالجته من النواحي اللغوية والآثارية والفنية.

ولكن تلك المحاولات لم تسفر إلاّ عن كون لفظة (القيرا موز - بالقاف) هذه ربما هي (فيراموز. بالفاء) معربة عن (بير آموز) الفارسية الأصل التي تعني السهل، وقد ظل هذا الخط غير معلوم الشكل يقيناً ولكن التخمين قد اتجه إلى عده نوعاً من أنواع الخط الكوفي يتسم بحروف مستغلظة الشكل موصولة بخطوط شعرية دقيقة،تبدو أشكاله النهائية وكأنها مكسرة بما يشبه أشكالاً خطية كتبت بها كتب إيرانية يعود تاريخها إلى القرن الرابع الهجري،وأطلق الباحثون المعاصرون على خطوطها تسميات من قبيل: الكوفي بقالب إيراني، أو الكوفي الشرقي، وهكذا.

(ينظر: حبيب الله فضائلي: أطلس الخط والخطوط، ترجمة الدكتور محمد التونجي، ط١، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق ١٩٩٣، ص ١٢٥ – ١٢٩).

(١٤) Schroeder: op.cit,p.٢٣٩

(١٥) Ibid.,p.٢٤٢



[١٦] الـوزن فـي الخط: قياس عـرض القلم الذي يكتـب به الخط، فتنوعـت الخطوط على وفق اختـلاف قياس الأقلام التي تكتب بها، فأطلق مصطلح (القلم) بذلك على نوع الخط، كأن يقال: (قلم الثلث) أي (خط الثلث).وكان الوزن في قياس نوع الخط يعتمد على (شـعرة البرذون) التي هـي أول وحدة استخدمت في قياس وزن الخط.

[١٧] Schimmel: Calligraphy & Islamic Culture, London ١٩٩٠, p ٧

[١٨] محمد الصادق عبد اللطيف: دخول المصحف الشريف لإفريقيا، بحث مقدم إلى مهرجان بغداد العالمي الثاني للخط العربي والزخرفة الإسلامية (١٩٩٣)، ص ٤.

[١٩] القلقشندي (أحمد بن علي، ت ٨٢١هـ / ١٤١٨ م): صبح الأعشى في صناعة الإنشـا، تحقيق محمد حسـين شـمس الدين، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٧، ٣/ ١١.

[٢٠] المصدر نفسه، ١٢/٣.

[٢١] أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية، حققه حسام الدين القدسي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت د.ت، ص ٢٤٠.

[٢٢] إدهـام محمـد حنـش: الخط العربـي في الموصـل – ماضيه وحاضـره، ط١، مركز دراسـات الموصل بجامعـة الموصل، الموصل، ١٩٩٦، ص١١.

[٢٣] ينظر: حاجي خليفة: المصدر السابق، ١٧٧١ /١.

[٢٤] الأثري: المرجع السابق، ص ٥٠.

[٢٥] يوسف ذنون: (أ) الخط العربي، العربي (مجلة. الكويت)، ع/ ١٦١

- نيسان ١٩٧٢، ص ٢١. (ب) نظرات في مصور الخط العربي، مجلة المجمع العلمي العراقـــي - بغداد، مج / ٢٥ - ١٩٧٤، ص ٢٧٤. (ج) قـــديم وجديد في أصل الخط العربـــي وتطوره في عصوره المختلفة، ص ١٩.

[٢٦] ينظر: مجهول: رسالة في الكتابة المنسوبة، تحقيق الدكتور خليل محمود عســـاكر، مجلة معهد المخطوطات العربية، مج١، ج١، مايس، مايـــو ١٩٥٥، ص١٢٥. أضاف محققو كتـــاب (النجوم الزواهر، ٣ / ٣٦٨) على وصف إبن مقلة بـ " صاحب الخط المنسوب " حرف الجر (الـــى) وضميره الغائب، فجعلوا الوصف: " صاحب الخط المنســـوب (اليه)".

[٢٧] ينظر: الراوندي (محمد بن علي بن سليمان، المتوفى بعد ٦٠٣ هـ / ١٢٠٦ م: راحة الصدور وآية الســـرور في تاريخ الدولة السلجوقية، نقله إلى العربية: الدكتور أمين ابراهيم الشواربي والدكتورعبد المنعم محمد حســـين والدكتورفؤاد عبد المعطي الصياد، دارالقلم، القاهرة ١٩٦٠، ص ٦٦١.

[٢٨] الأثري: المرجع السابق، ص ٤٩.

[٢٩] نفسه، بالرجوع الى القلقشندي: المصدر السابق، ٣ / ٥٢.

[٣٠] الأثري: المرجع السابق، ص ٦٧.

[٣١] النسبة: في الرياضيات. "أن يكون العدد جزءا أو أجزاء من عدد آخر ".. وفي المنطق." مقولة أعم من الإضافة، وهي كل ما يتوســـط بـــين شـــيئين.. وفي اللغـــة أو النحو. صيغة نحويـــة بحروف معينة تحكم نهاية شـــكل إسم المنســـوب الى بلد أو جنس أو عشيرة أو غير ذلك. ينظر:الفارابي: تحصيل الســـعادة، تحقيق جعفر آل ياسين، دار

الأندلس، بيروت، ١٩٨١، ص ٥٥.

[٣٢] ينظر: جلال شوقي (الدكتور): العلوم والمعارف الهندسية، ط ١، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، الكويت ١٩٩٥.

[٣٣] إخوان الصفا: المصدر السابق، ١ / ٢٢٥.

[٣٤] الفارابي: المصدر السابق، ص ٥٥.

[٣٥] المصدر نفسه.

[٣٦] الغزالي (ابو حامد): احياء علوم الدين، دار المعرفة، بيروت، ٢٤٧/٤.

[٣٧] إخوان الصفا: المصدر السابق، ١ / ٢٢٥.

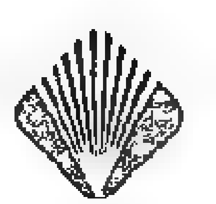
[٣٨] المصدر نفسه. ١ / ٢١٧.

[٣٩] المصدر نفسه، ١ / ٢٠٥، ٢٢٢، ٢٠٣.

[٤٠] الغزالي: المصدر السابق، ٣ / ١٥٨.

[٤١] إخوان الصفا: المصدر السابق، ١ / ٢١٩.

[٤٢] الآثاري: المصدر السابق، ص ٢٢٨.



الفصل الرابع

مدرسية الخط العربي وحدود المصطلح الفني

مدرسية الخط العربي
وحدود المصطلح الفني

١- مقدمة:

انشغل البحث الحديث والمعاصر، المتعلق بالفن الإسلامي، بالنزعة المدرسية إنشغالاً مقصوداً لتوكيد التنوع في وحدة هذا الفن العضوية المتماسكة، بوصفها الخاصية الأولى والأهم بين خصائص الفن الإسلامي ومبادئه وأسسه، والموضوع الأهم في المعرفة الفنية العربية الإسلامية.

وقد أدى هذا الإنشغال الى تفكيك البنية المعرفية الواحدة للفن الإسلامي الى ما اصطلح عليه، عند عددٍ متكاثر، نسبياً، من مؤرخي هذا الفن ودارسيه، بـ (مدارس الفن الإسلامي) في مختلف مجالاته الإبداعية: العمارة، والتصوير، وغيرهما من الفنون والصنائع الإسلامية.

ولم تختلف هذه المقولة المدرسية للفن الإسلامي في مجال الخط العربي عنها في مجالات هذا الفن المختلفة، من حيث التوصيف والتصنيف والتباين في الأسس التي تستند اليها هذه المقولة التي تغلب عليها العمومية الدلالية للمفهوم الذي يضيق ويتسع بشكل مفتوح وغير محدد في أغلب دراسات الفن الإسلامي القائلة بالمدرسية فيه، وبخاصة منها تلك الدراسات التأريخية لهذا الفن.

ومن هنا، قد تصبح المراجعة النقدية لهذه المقولة ومفهومها المفتوح على احتمالات دلالية مختلفة، ومتباينة أحيانا، حاجة معرفية لوضعها في سياقها المناسب من المعرفة الفنية الإسلامية بعامة،

والمعرفـــة الخطية منها بوجه خـــاص، طالما أخذنا بوجود هذه المقولة وحقيقتها المعرفية كعامل من عوامل المنهج العلمي للبحث في قضايا الإبداع والأسلوبية في هذه المجالات الفنية الإسلامية المختلفة.

٢- المدرسة. المصطلح والمفهوم:

كان مصطلح (المدرســة) حادثاً في المعرفة العربية الإسلامية "بعد الأربعمائة من سني الهجرة"[١] / القرن العاشر الميلادي.

ويؤكد المختصون[٢] بأن نشـــوء المدرســـة العربية الإســـلامية كان يرتبط أولا وأساســـا بتدريس الفقه السني بمذاهبه الأربعة المعروفة، فضـــلا عن علوم القـــرآن الكريم والحديث النبوي الشـــريف وبعض العلوم الأخرى.

وقد يمكننا أن ندخل من هنا إلى اســـتيعاب المفهوم الذي نشأ به، وتطور عليه، مصطلح (المدرسة) في التداول العربي الإسلامي، إذ يبدو مفهومـــا مزدوج الدلالة، كما يرتبط أيضا من حيث المعرفة والوظيفة بمفهوم (الاتجاه) الرؤيوي والفلســـفي. ولا شك في أن المعجم العربي الأساسي[٣] قد استوعب هذا المفهوم مثلما استوعبته المعاجم اللغوية والدلالية الأخرى، بما يعكس ارتباط هذا المصطلح بالمعرفة الإنسانية الكلية ذات الاتجاهات الفلسفية المختلفة التي تمثلها كيانات مؤسسية عدة. وإذ يبدو مصطلح (المدرســـة) هنا مشتركا لفظيا بين مضمونين هما: (المؤسسة) و(الاتجاه)، كلا على انفراد.. يبدو هذا المصطلح في ظل ذلك أيضا إشكالية مفهومية ربما تحتاج منا إلى حل يمكن تمثله في توحيد هذين المضمونين في ما يدل عليه اللفظ المركب (المؤسسة المعرفية) الجامع لمضمون الكيان المؤسسي لمصطلح (المدرسة) وكذلك لمضمون الاتجاه المعرفي الخاص لهذا المصطلح. بعبارة أخرى مباشرة، يمكن القول: إنَّ مصطلح (المدرسة) يعني (المؤسسة المعرفية)، ونعني

بها، على سبيل الزيادة في التوضيح، البنى والخصائص المعرفية والفنية والوظيفية والعلمية وغيرها.

٣ - المؤسسة والاتجاه في مدرسية الخط:

يعد النقد أكثر مجالات المعرفة والإبداع الإنسانيين عناية بالإشكالية المدرسية في توصيف وفي تصنيف اتجاهاتهما النظرية والتطبيقية، وفي سياقه: حاول المشروع النقدي المتواضع لفن الخط العربي [٤] وما يزال يتابع الظاهرة المدرسية في هذا الفن العربي الإسلامي الأصيل، يحاول تحليلها وحل إشكالياتها المعرفية والنقدية بقصد الوصول العلمي الدقيق إلى طبيعتها الفلسفية الفنية التي ربما شابها بعض الغموض بسبب التباين الطردي بين التنظير الفلسفي لقواعد فن الخط وأنواعه وأساليبه وبين التمثيل التطبيقي لهذه القواعد والأنواع والأساليب في التراث المعرفي العربي الإسلامي، إذ كان هذا التنظير من التقعيد والتفسير والشرح والتوضيح متواضعاً في مداه النظري مقارنة مع الأعمال والفعاليات الخطية المباشرة في المخطوطات وفي العمارة وفي غيرهما من وثائق وأشكال وأعمال الموروث القديم والنتاج الحديث والمعاصر لفن الخط العربي.

لقد أدى هذا التباين بين النظرية والتطبيق إلى أن تظل (المدرسية) غائبة عن البحث والتداول في أوساط أهل فن الخط والمعنيين به على اختلاف مستوياتهم وعلى تنوع اهتماماتهم، حتى بَدْء الدراسات العلمية والمنهجية الأكاديمية، الحديثة والمعاصرة، لهذا الفن في غضون القرن الرابع عشر الهجري / العشرين الميلادي الذي بدأت منه وفيه الانتباهة العلمية والنقدية إلى ضرورة استكشاف الظاهرة المدرسية الخطية، فأخذت أدبيات الخط العربي، التاريخية والفنية، تتوفر على مصطلح (المدرسة) في توصيف وتصنيف مسارات الإنجاز

والإبـداع في مجال هذا الفن، بشـكل واضح، بـل إن هذا المصطلح قد أصبح متداولاً بشـكل لافت للنظر في هــذه الأدبيات من الكتب والمقالات والمحاضرات وغير ذلك.

إن متابعــة ظهور هذا المصطلح ووجوده في أدبيات الخط العربي، التاريخية والفنيــة، متابعة متواضعة وحريصة تكشــف، ابتداء، عن ســياق تطور تاريخي ومعرفي لمفهومه الدلالي المزدوج من المؤسســة إلى الاتجاه، إذ يمكن القول: إن استخدام هذا المصطلح لأول مرة في أوســاط أهل فن الخط والمعنيين به كان مع التأسيس العثماني لأول مؤسســة تعليمية متخصصة بهذا الفن، أطلق عليها اسـم (مدرسة الخطاطين).

وربمــا كان مــن هنا، ومن تأثيــر مناهج البحــث العلمي الحديثة والمعاصــرة التي تطورت بها الدراســات الأكاديمية وغير الأكاديمية المتخصصة بالخط العربي.. أن حصل اســتخدام مصطلح (المدرسة) بدلالتــه الكلية على الاتجاه الفني المميز في الخط العربي، لأول مرة على يد الباحث المصري الدكتور إبراهيم جمعة (ت١٤٠٢هـ/١٩٨١م)، في كتابيه الموســومين بـ (قصة الكتابة العربية)[٥] و(دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة)[٦].

*** المؤسسة في فن الخط:**

لا شك في أن تعليم (حسن الخط) على قواعده وأصوله المعرفية، يرجــع إلى أقطاب الخط الأوائــل ابتداء من ابــن مقلة (ت٣٢٨هـ/ ٩٣٩م) وابــن البــواب (ت٤١٣هــ /١٠٢٢م) وياقــوت المســتعصمي (ت٦٩٨هـ/١٢٩٨م) مروراً بتلامذتهم و(سلسلة الخطاطين) اللاحقين في مختلف الحواضر العربية والإســلامية، المشرقية والمغربية، عبر فعاليات التعليم والتأجيز التي حافظت على أصول فن الخط وقواعده

العلميـــة والتقنية والجماليـــة، وتطورها جميعا بمـــا أنضج تدريجيا ضرورة وجود المؤسسة، العلمية والفنية، التي ترعى هذا الفن، وتنمّيه إبداعيا واجتماعياً، حتى ولدت مثل هذه المؤسسة في المجتمع العربي الإســلامي على نحو بدأ متواضعاً مـــع محاولة بعض خطاطي بغداد في القرنين الخامس والســادس الهجريين / الحادي عشـــر والثاني عشر الميلاديين في إنشاء مؤسسات خاصة لتعليم حسن الخط، كان أول مـــا أطلق عليها مصطلح (مكتِّبات)[٧]، بعد أن كان حســـن الخط يدرس مع سائر العلوم في العديد من (المدارس) البغدادية التي كانت تمنح فيها الأجازات العلمية.

وتشـــير بعض مصادر فن الخط التأريخية[٨] الى أن أول مدرسة عليا لفن الخط العربي كانت قد تأسســـت علـــى يد الخطاط البغدادي عبد الله الصيرفي (ت ٧٤٢هـ/ ١٣٤١م) أحد تلامذة ياقوت المستعصمي الذين رسخوا قواعد الخط في الأقلام الستة (ينظر: الشكل رقم ـ ٢٢).

وكانت هذه (المكتِّبات) قد انتشرت في مصر وغيرها، حتى أشارت بعض المصادر التاريخية إلى ما كان من وجود موظفين معلمين لحسن الخط بقوانـــين وتقاليد معروفـــة بينهم[٩] أطلق علـــى الواحد منهم مصطلح (المكتِّب) الذي كان أول من اشتهر به الشيخ محمد بن أحمد بن علي الزفتاوي (ت ٨٠٦ هـ / ١٤٠٣م) المكتب بالفسطاط[١٠].

وتواصل إطلاق مصطلحي (المدرســـة) و (المكتب) على المؤسسات التعليمية، الشاملة والمتخصصة، جنبا إلى جنب، حتى في ظل التطور ا لحضاري العثماني لفن الخط بخاصة، والعلم والتعليم بعامة، إذ كان العثمانيون يفرقون نسبيا بين المصطلحين، فيطلقون (مدرسة) أساسا على المؤســـســـات التعليمية الدينية الملحقة عادة بالمســـاجد بخاصة، بينما يطلقـــون (مَكتب) على المؤســـســـات الحكومية المكرســـة عادة للتعليم غيـــر الديني: الحكومي أوالأهلـــي أو الأجنبي الخاص، حتى العام (١٣٢٦هـ/ ١٩٠٨م) الذي استقر بعده لفظ (المدرسة) مصطلحا

عثمانيا واحدا جامعا للمؤسسات التعليمية العامة والخاصة.

وفيما يتعلق بالخط هنا: عني العثمانيون كثيرا بتعليم حسن الخط، فدرس الخطاطون العثمانيون المعلمون لهذا الفن تلامذتهم، الفرادى والجماعات، في البيوت والجوامع والتكايا والكتاتيب والمدارس والمكتبات وحتى في بعض المؤسسات الحكومية الرسمية الخاصة كباب الفتوى ومشيخة الإسلام والقصور السلطانية. وربما كان من نتائج ذلك كله، ومن تطور فكرة ما قام به بعض هؤلاء الخطاطين الأساتذة من اتخاذ أماكن خاصة ملحقة عادة بالمساجد والجوامع لتعليم حسن الخط، أطلقوا عليها اسم الـ (مشقخانة)[١٢]..

كان العثمانيون أول من أنشأ مثل هذه المؤسسة التعليمية الخطية المتخصصة على وجه الاستقلال من حيث المكان والمنهج والكادر، فتم افتتاح (مدرسة الخطاطين) في ٦ رجب ١٣٣٢هـ / ١٣ أيار ١٩١٢م..

وعلى الرغم مما يبدو عليه الغرض الرئيس من تأسيس هذه المدرسة غرضا مهنيا مماثلاً منصباً على تأسيس المدارس العثمانية المهنية الأخرى، سواء المعنية منها بإعداد الكتاب في الدولة كمدرسة الصنائع النفيسة ومدرسة الكتاب العسكريين وغيرهم، أو المعنية بإعداد الموظفين الآخرين كمدرسة العشائر ومدرسة الوعاظ والمرشدين وغيرهما.. فقد كان تعليم حسن الخط في (مدرسة الخطاطين) يختلف عنه في المدارس العثمانية الرسمية وغير الرسمية الأخرى بكل مستوياتها من حيث الغرض ومن حيث الطبيعة ومن حيث المنهج [١٣]، فهي مدرسة متخصصة بتعليم فن الخط والفنون الزخرفية المصاحبة له كالتذهيب والتجليد وصناعة الورق الفني الخاص كالابرو والآهار. وكان يُدَرِّس فيها كبار الخطاطين العثمانيين[١٤]، ولا يَدْرس فيها إلا الخطاطون[١٥]. وتمنح هذه المدرسة لخريجيها شهادة علمية خاصة عنوانها (إجازة نامه)[١٦].

وكان لهذه المدرسة دور مهم ومؤثر في نهضة الخط الفنية العربية الحديثة، والمعاصرة حتى، بفضل نقل تجربة (مدرسة الخطاطين) هذه إلى بعض البلدان العربية، وبالذات مصر التي أنشئت فيها (مدرسة تحسين الخطوط الملكية)[١٧] عام ١٣٤١هـ / ١٩٢٢م، وتوالي قيام المؤسسات التعليمية الخطية المتخصصة من مدارس ومعاهد وكليات ومراكز وغيرها في أغلب البلدان العربية والإسلامية حتى اليوم.

***الاتجاه في فن الخط:**

تنامى استخدام هذا المصطلح في أدبيات الخط العربي ونتاجاته المختلفة مع تنامي المشروع المعرفي والنقدي لهذا الفن على مدى النصف الثاني من القرن الماضي لتوكيد الطبيعة الفنية الخالصة له، فقد تناول العديد من المؤلفات الحديثة والمعاصرة، إذا لم نقل أكثرها، على نحو أو آخر موضوع المدرسية في الخط العربي.

ولعل استقراء موضوع المدرسية في أدبيات الخط العربي وتحليل معطاه، النظري والتطبيقي، المشترك لأغلب الدراسات التي تناولت (مدارس) هذا الفن يظهران بوضوح إشكاليات عدة في ما يخص إطلاق مصطلح (المدرسة) واستخدامه في التعبير عن الإبداع الخطي ومنجزه التاريخي الفردي والجماعي. ولكن أبرز هذه الإشكاليات وأهمها هي إشكالية المفهوم، إذ تباينت أدبيات فن الخط تباينا واضحا في فهم المحمول الدلالي المضمون الذي يتوفر عليه مصطلح (المدرسة) عند توصيف مسارات الإبداع والإنجاز في الخط العربي.

ولعلنا نستطيع هنا، بكل تواضع، حصر هذه التباينات المسببة لإشكالية مفهوم المدرسية في الخط العربي في المدلولين الآتيين:

الأول: استخدم بعض أدبيات الخط مصطلح (المدرسة) بمفهوم (الأسلوب)، فصارت (المدرسية) عند هذا البعض تعبيرا عن الأسلوبية

الفرديــة المتمثلة في المنجز الإبداعي الشــخصي لبعض الخطاطين الكبــار كابن مقلة وابن البواب وياقوت المســتعصمي الذين كانت لهم إبداعات أولى على مستوى الابتكار والتجويد والتطوير في البنية الفنية لهندسة الخط العربي وجماليته "فكان لكل منهم مدرسته الخاصة... وقــد أجادت مدارس هؤلاء كتابة جميع أنواع الخطوط المعروفة التي يذكرها لنا صاحب الفهرســت"[١٨]. كما تتمثل هذه الأسلوبية الناشئة عن الملكات الشــخصية والقدرات الإبداعية في الفروق الفردية بين أداء الخطاطين وآثارهم الفنية التي "لا يتورع [بعض] الكتاب في فن الخط العربــي عن عد هذه الاختلافات مدارس فنية مســتقلة، لذا صار مألوفا أن يقال: مدرســة الشــيخ حمد الله، ومدرسة الحافظ عثمان، ومدرســة راقم، ومدرسة شــوقي، ومدرسة سامي، ومدرسة شفيق..."[١٩] الذين كانوا أئمة الخطاطين العثمانيين في خطي الثلث والنسخ (ينظر: الشكل رقم ـ ٢٣).

وكانت الاختلافات الأســلوبية بينهم في هــذا الإطار طفيفة جدا ويصعــب تشــخيصها إلا على الخطــاط الباحث المتعمــق كمحمود بدرالدين يازر الذي صنف التعددية الأســلوبية في الخط إلى سبعة مســتويات، وضع في أولها مصطلــح (المدرســة)، ومفهومه: "عنده أن كل نوع من أنواع الخط يشــكل مدرســة، وأحيانــا تكون أكثر من مدرسة واحدة في نوع الخط الواحد، فيذكر الكوفي العربي (هكذا) والكوفي الاندلســي على أن كلا منهما مدرســة مستقلة، متخذا من وجود [خطاطين] أتباع لكل نوع، الســبب الرئيس لهذا التصنيف"[٢٠] الذي يسلســل المســتويات الأخرى في تبايــن الأداء والاثر تباعا إلى مصطلحات: الفرع والأسلوب والطراز والطريقة واللكنة والحالة[٢١].

وعلــى الرغم مــن إقرار بعــض باحثي الخــط ونقــاده للمفهوم الأســلوبي للمدرســية في هذا الفن، عارض هــذا البعض فكرة أن تكون الاختلافات الأســلوبية الفردية الطفيفــة في الأداء وفي الأثر مدارس متعددة، وذهب هذا البعض في ضوء علم الأســلوب إلى "أن

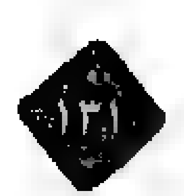
الأسلوبية النمطية التشكيلية في الخط العربي هي أسلوبية واحدة، فنيا وتاريخيا، وبالتالي، فإنه إذا ما واصلنا إطلاق مصطلح (مدرسة) خطية في هذا المجال، فإن الخط العربي يمثل مدرسة خطية واحدة، واتجاها واحدا"(٢٢) في الفن والجمال والإبداع.

"أما إذا بحثنا عن مدرسة ثانية في مجال الخط العربي، فإننا سنجدها في الأسلوب الحروفي الذي بدأت بوادره في بداية الخمسينات من القرن العشرين في الدول العربية وبالتحديد في العراق... فالمدرسة الحروفية تختلف عن مدرسة الخط العربي التقليدي في أن الاولى لا تبني العمل الفني على النص الكامل دائما، ولا تعنيها القواعد الموزونة للحروف، وانها تستخدم مختلف التقنيات التي هي تشكيلية بحتة، فالحروف عند الحروفيين لها قيمة تشكيلية بحد ذاتها دون أن تحمل بالضرورة معاني لغوية، ودون أن يكون الفنان ملزما برسم الحروف وفق نوع من أنواع الخط العربي"(٢٣).

ومن هنا يرى هذا البعض أن لا تعددية في مدارس الخط العربي، لأن "مصطلح مدرسة له مدلول محدد لا يطلق جزافا على كل اختلاف في الطريقة، إذ لابد أن يكون الاختلاف في المنهج، والرؤية، ثم يكون لهذه الطريقة أتباع يسيرون على نهجها"(٢٤).

الثاني: واستخدم بعض آخر من أدبيات الخط مصطلح (المدرسة) بمفهوم (المركز) الحضاري والتاريخي لهذا الفن، أي البيئة التي نشأ فيها، وتطور على مستويات التجويد والتنوع والوظيفة والتمثيل في الآثار وفي الأشخاص وغير ذلك، حتى صار للخط بعض خصائصه البيئية: الإقليمية أو المحلية، ولذلك تم وصف هذا المصطلح بأسماء أبرز المراكز الحضارية والتاريخية، الإقليمية وغيرها، كبغداد والشام ومصر والسلاجقة والاتابكة والعثمانيين وغير ذلك (٢٥).

ويمكن حصر (مراكز) أو (مدارس) تجويد الخط هذه في ضوء



تسميات هذه الأدبيات: المدرسة العراقية العباسية، المدرسة الشامية، المدرسة المصرية المملوكية، المدرسة المغربية، المدرسة البغدادية، المدرسة الشرقية أو الإيرانية أو الفارسية، وهكذا.

ويفهم من استقراء المضمون الموضوعي لعناوين هذه التسميات وتحليل محتواها أن المدرسة هنا تعني دراسة تاريخ الخط الفني من النشأة والتطور في التجويد والإضافة في الأنواع والأساليب والوظائف والعلاقات والتواصل في أعلام الخطاطين ونتاجاتهم الفنية المختلفة، وفي التآليف المكرسة لشؤون الخط من القواعد والأصول وغير ذلك، مما يتعلق بهذا الفن في بيئته الحضارية والثقافية المحددة عادة في أحد إطارين رئيسين: الإطار الجغرافي المتمثل بالمدن والأقاليم، والإطار السياسي المتمثل بالدول والأقوام.

٣- جدل المؤسسة والاتجاه في مدرسية الخط:

لاشك في أن عوامل حضارية متباينة كانت قد أسهمت في تباين نشأة فن الخط وتطوره وتحولاته الوظيفية والأسلوبية في المدن والحواضر العربية الإسلامية، شأنه في ذلك شأن العلوم والآداب والفنون الأخرى.

واعتمد الخط في هذه التحولات الحضارية على ما أسماه فقهاء الخط ومؤرخوه بـ(السند) العلمي والفني الذي اشتهر أكثر بـ(سلسلة الخطاطين) أو (شجرة الخطاطين) التي تفرعت، عن أصولها، في هذه الحواضر تفرعات متباينة، فصارت هذه السلسلة البغدادية - مثلاً- تختلف في أعلامها وفي خطوطها وفي طرائقها وربما في وظائفها عن تلك السلسلة الشامية المختلفة بدورها عن السلسلة المصرية، وهكذا[٣٦] اعتمادا على تقاليد تداول هذا الفن في الأخذ والتأجيز اللذين يؤديان، بلا أدنى ريب، الى إنتاج أشبه ما يكون بما أسماه



البعض بـ(مشيخة)[٢٧] الخط، او بما اسماه الخطاط الباحث الدكتور صلاح الدين شيرزاد بـ(المرجعيات المركزية)[٢٨] للأسلوبية الخطية في السياق التاريخي والفني والعلمي لهذه السلسة من تلك، لتنشأ بذلك ما يمكن أن نعده، حقيقة، اتجاهات فنية ووظيفية وتاريخية للخط العربي غلب عليها مصطلح (مدرسة) في دراسات الخط العربي، التاريخية والفنية، وتعددت بذلك (مدارس) هذا الفن بحسب التوزيع الجغرافي والسياسي على المدن والأقاليم والدول والأقوام.

ولكن هذا التوصيف (المدرسي) الذي اعتمدته هذه الدراسات لم يكن مستندا إلى اسس علمية منهجية صلبة وواضحة في بناء الاتجاه المعرفي النوعي الخاص والمميز لكل واحدة من (مدارس) الخط العربي التي حاول الباحثون والمؤرخون والنقاد والخطاطون تحديدها، دون أن تتمكن أي من هذه الدراسات رسم المعالم الواضحة لها، والمستنتجة من خضوعها العلمي المتخصص للبحث والتحليل والاستنتاج.

ولذلك، ليس أمامنا إلا محاولة إعادة توصيف مصطلح (مدرسة) هنا، على أساس افتراض محدداته النوعية أو مقوماته، استنباطا من المعطى الموضوعي، النظري والتطبيقي، المشترك لأغلب هذه الدراسات التي تناولت (مدارس) الخط العربي هذه.

ولعل ما يمكن أن نفترضه استنباطا هنا هو إن المقومات البنائية والدلالية لمصطلح (المدرسة) في فن الخط العربي هي:

(أولا) عدة أنواع الخط وأساليبه الخاصة المعروفة بها هذه المدرسة عن تلك، وبالذات تلك الأنواع والأساليب التي يُنسب ابتكارها أو تجويدها أو استخدامها الأساس الى أحدها أكثر من الاخرى. وهو ما يجعل لها..

(ثانيا) الخصوصية الوظيفية والفنية الأسلوبية في أداء هذه الأنواع



والأساليب. وهي خصوصية تتواصل وتتطور في الغالب عبر..

(ثالثا) سلسلة الخطاطين المجيدين الممثلين لهذه المدارس في أجيال وأجيال من الخطاطين[٢٩].

وإذا ما واصلنا تحليل مضمون هذا المصطلح وشرح مفهومه في إطار فن الخط العربي، فنقصد بالمدرسة الخطية البُنى والخصائص المعرفية (من الرؤية والمنهج)، والفنية (من الأنواع والأساليب)، والوظيفية (من الأعمال والعلاقات)، والعلمية (من المعارف والتقاليد) فضلاً عن أبرز أعلامها الخطاطين وأهم آثارها الفنية.

ان مصطلح (المدرسة) هو أوسع بكثير من حيث المفهوم والدلالة من مصطلح (الأسلوب)، ولذلك لا تقتصر المدرسية في فن الخط العربي على الاسلوبية فحسب، بل تتجاوزها إلى منظومة مترابطة من حيث الاتجاه الفكري والمعرفي المستند الى الرؤية والمنهج والاسلوب، ومن حيث المؤسسة القائمة على العلاقات والمصطلحات والأشخاص والموضوعات والوظائف.

ولا شك في أن هذا الفهم او التحليل يعزز، أو ينطلق، من فرضية المقومات الفنية والتاريخية لمصطلح (المدرسة) في فن الخط العربي، بما يعبر تماما وخلاصة وعلى نحو جدلي بين عن كونه اتجاها مؤسسيا في المعرفة الفنية بشكل عام، وفي المعرفة الخطية العربية بشكل خاص.

فعلى صعيد المعرفة الفنية: يبدو الخط العربي، في ضوء ذلك، فنا خاصا ومستقلا ومتميزا بين الفنون التشكيلية، قائما على اتجاه معرفي – إبداعي خاص للتعامل مع الحرف[٣٠] العربي في إطار اللغة العربية، بما يمكن أن نطلق على هذا الاتجاه: نزعة فنية ــ مدرسية متميزة بين الاتجاهات والنزعات الفنية والإبداعية المتعاملة بالحرف العربي ومعه على أساس تشكيلي وفني وجمالي معين، فقد اختلف مثقفو الفن ونقاده في طبيعة الخط العربي وتباينت وجهات نظرهم

بشأن هذه الطبيعة تباينا واضحا قد يصل إلى حد التقاطع والتناقض أحيانا.

ويمكـن حصر وجهـات النظر هـذه، باختصار، فـي الاتجاهات المعرفية – النقدية الآتية:

١- إن الخـط العربي هـو أقرب ما يكون الـى الصنعة الوظيفية الخالصة المرتبطة بالإداء ألاتصالي ـــ اللغوي الصرف، منه إلى أي مجال معرفي آخر كالفن والجمال والابداع وغير ذلك.

٢ – ان الخط العربي هو مظهر شكلاني محض متوفر، كأي شكل، على إمكانيات تشـكيلية كبيرة يمكن اسـتثمارها بشكل عام في بناء لوحة الفن التشـكيلي، ويتمثل ذلك في الاتجاه الحروفي في الأعمال الفنية التشكيلية الحديثة والمعاصرة.

٣ – إن الخـط العربي فن خاص ومسـتقل ومتميز. وتقوم فنيته علـى العلاقة العضوية بين هندسـة الخط script بوصفه صورة الحـرف المحـددة بأصول وقواعد ونسـب وعلاقـات معينة، وبين موسـيقاه البصرية المتحركة باتجـاه التأليف والتشـكيل والتكوين اللامحـدود.

أمـا على صعيد المعرفة الخطية العربية: فقد اتجه هذا الفن،منذ بواكير نشأته وعبر مسيرة تطوره، الى التنوع في الشكل، والتعدد في الوظيفة، والتوسع في الانتشـار، حتى تباينت الاتجاهات والاساليب والوظائف والمؤسسـات الفكريـة والبيئية لهذا الفـن بفضل تباري الخطاطين المجيديـن المتعاقبين في أجيال وأجيـال في توليد أنواع الخط وتجويد أسـاليبه في ضوء عوامل الدفع والتشجيع الحضارية والوظيفية والبيئية التى لم يجد دارسـو الخط العربي والباحثون فيه بـدا من الركـون اليها في توصيف هذه الاتجاهـات الفنية المتباينة، فبرزت التعددية المدرسية في فن الخط العربي.

٤- مدارس الخط العربي الفنية:

قــد يصعب الأخذ بما ذهب إليه البعض من التعددية في ما يتعلق بتصنيف المــدارس الفنية للخط العربي وتوصيفها، لأســباب تتصل بغيــاب المعيار المنهجي الواضح لهذه العمليــة، مما أدى ذلك المبالغة الخارجة عن الحدود المنهجية للبحث في الموضوع، فجاءت أعداد هذه المدارس الخطية كثيرة كثرة تبدو مفتوحة قابلة للزيادة والتوســع[٢١]، كما أن هذه الأســباب تتصل بصعوبة تحديــد الحدود المعرفية لهذه المــدارس التي أخذت، كما تبدو عند هذا البعض، الحدود الجغرافية أو السياسية أساساً لتصنيف هذه المدارس وتوصيفها.

إن الحدود المنهجية والمعرفية للبحث في الموضوع هي حدود يمكن أن نصفهــا، تقريبــاً، بالحدود الحضارية - التأريخيــة التي تتداخل فيما بينها، بل قد تتماهى وتتلاشى في بعضها البعض نتيجة الوحدة المعرفية الكلية التي لا يمكن للموضوع الخطي أن يتنوع الى (مدارس) إلا داخــل هذه الوحــدة المعرفية وحدودها الحضاريــة والتأريخية الواحدة والواسعة والشــاملة لكل الخصوصيات الثقافية والمتغيرات السياسية للمجتمع العربي - الإسلامي.

ولكــن هذه الخصوصيــات والمتغيرات لا يمكن إغفالها في تشــكل المنظومــة الحضارية - التأريخية العامة للعرب والمســلمين، وبالتالي لا يمكن إغفالها في صيرورة (الخط العربي) الخاصة بوصفها جزءاً مهماً مــن هذه المنظومة الحضارية - التأريخية التي يمكن القول بأن العامل الخطي، الفني المتنوع الشــكل والوظيفة، كان ذا دور حيوي وطليعي في تشكل هذه المنظومة وصيرورتها، بل يمكن القول إنَّ هذا التنوع الشكلي والوظيفــي الحاصــل في (الخط العربــي) الواحد فــي أصله اللغوي والجمالــي، كان أحد هذه المتغيرات المتأثرة، بلا شــك، بالخصوصيات الثقافية الناشطة في هذا المجتمع العربي - الإسلامي الواسع المتنوع.

ولعل هذا يؤدي بنا الى إمكان تفسير نشوء مدرسية الخط العربي الفنية

في حدود حضارية ـ تأريخية عامة ومفتوحة على أغلب.. إذا لم نقل: كل الخصوصيات الثقافية والمتغيرات السياسية للبيئات العربية ـ الإسلامية الواحدة في هويتها المعرفية، والمتواصلة في توزعها الجغرافي.

ومن هنا، يمكن أن نؤشر، تأريخيا، لبدايات هذا النشوء وتطوره مع الانتشار الحضاري الأوسع للخط العربي من المركز الحضاري العربي - الإسلامي الأول له: بغداد.. إلى المراكز الحضارية الإسلامية الأخرى المتمثلة بكبريات المدن العربية والإسلامية الأخرى في العالم العربي - الإسلامي، وبروز الاتجاهات الأسلوبية الخاصة المتأثرة بالخصوصية الثقافية لهذه المدن وبيئاتها الاجتماعية، إذ تمثلت هذه المدرسية في انتقال الخط من الوحدة في الرؤية الجمالية والأسلوب الفني والأداء الوظيفي.. النابعة تحديداً من (المدرسة البغدادية أو العراقية)[٢٢] التي تعارف عليها مؤرخو الخط في نتاج أقطاب هذا الفن الأوائل: ابن مقلة (٢٧٢-٣٢٨هـ/٨٨٥-٩٣٩م) وابن البواب (ت ٤١٣هـ/١٠٢٢م) وياقوت المستعصمي (ت ٦٩٨هـ/١٢٩٨م) وغيرهم، إلى تعددية هذه الرؤية، وهذا الأسلوب وهذا الأداء، التي تعارف عليها هؤلاء المؤرخون في مدارس الخط الأخرى: الشامية، والشرقية[٢٣]، والمصرية، والمغربية، والعثمانية.

ولعل رسم الخريطة الحضارية لحقبة انتقال الخط ونشوء المدرسية فيه، يتطلب شروطا، مجتمعة هي: الفن، والتاريخ، والجغرافية، فالحدود الفنية الخطية لهذه الحقبة تبدأ بعد ياقوت النوري الموصلي[٢٤] (ت ٦١٨ هـ/١٢٢١م) في سلسلة الخط الشامية والمصرية[٢٥]، وبعد عبد الله الصيرفي[٢٦] في سلسلة الخط البغدادية[٢٧]، وتنتهي عند الشيخ حمد الله الأماسي (٨٤٠-٩٢٦هـ/١٤٣٦-١٥١٩م) .

ومن هذه الحدود الفنية تبرز الحدود التاريخية للحقبة محصورة فيما بين القرنين السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي.. والتاسع الهجري/ الخمس عشر الميلادي، اللذين شهدا الانحسار التدريجي للسيادة السياسية العربية بخاصة، في أعقاب الغزو المغولي لبغداد



وآحتلالها عام ٦٥٦هـ/١٢٥٨م، عن العالم الإسلامي، والنمو التدريجي للسيادة الأجنبية التي تعاقب على تمثيلها دويلات مغولية وتركمانية وفارسية ومملوكية وغيرها عديدة حتى استقرت الغلبة في خضم هذا التموج السياسي للعثمانيين الذين كادت أن تخلص لهم تماما فيما بعد سيادة العالم الإسلامي السياسية، ليس بسبب نجاحاتهم العسكرية المتتالية في آسيا وأوروبا، والتي توجت بالفتح العظيم للقسطنطية عام ٨٥٧هـ/١٤٥٣م، فقط، بل وبسبب الالتفات العثماني إلى إكساب هذه السيادة السياسية / العسكرية الصفة الدينية الشرعية المقدسة بمحاولة السلطان سليم الأول (٩١٨-٩٢٧هـ/١٥١٢-١٥٢٠م) نقل رموزالخلافة إلى القسطنطينية التي سماها العثمانيون: اسلامبول (أي مدينة الإسلام)، المدينة الجديدة التي لم تعد مركز قوة محدود التأثير في الأناضول وبعض أوروبا حسب بل صارت مركز قوة مؤثراً في العالم القديم كله. وهذا الأمر يمكن الأخذ به عاملاً تأريخيا مهماً في تفسير انتقال الخط ونشوء المدرسية وتطورها، على أنه قد يكون صفة عامة لهذه الحقبة، لكن الصفة الخاصة والنسبية لها تكمن في وصفها بأنها حقبة تمهيدية لنشوء وتنامي وبزوغ المدرسة العثمانية في الخط العربي التي كانت، بلا شك، أكبر مدارس الخط العربي الفنية، بسبب إجتذابها التحولات الحضارية الإسلامية باتجاه الأناضول بعامة، وعاصمة الدولة العثمانية بخاصة، ومنها خلاصات الإبداع الإسلامي وغير الإسلامي في الصناعة والعمارة والعلم والأدب والفن وغير ذلك.

وربما يجعلنا هذا نستخلص الحدود الجغرافية لحركة الخط في هذه الحقبة قبل العثمانية، ممثلةً ببيئة الأناضول بخاصة، مركزاً، وببيئات المشرق الإسلامي المحيطة بعامة (بغداد جنوباً، فارس شرقاً، الشام ومصرغرباً، باتجاه الأناضول شمالاً).

وإذا كان ذلك كل ذلك، على أهميته، محسوباً على الإطار الموضوعي العام لنشوء المدرسية الفنية في الخط العربي وتطورها، على هذا

المــدى الذي يمكن أن نعــرض له بتواضع، متصلاء اتصالاً مباشــراً بالتحــولات الحضارية: الدينية / الصوفية، والإدارية / السياســية، والثقافيــة / العلمية.. فإن البنية الذاتية لهذه المدرســية الفنية لابد أن يكــون لهــا تحولاتها الخاصة فضلاً عن تلــك التي جرت في ظل تلك التحولات الحضارية أو بدونها. ولذلك لابد أن يســوقنا البحث فــي الموضوع الى مقاربة التحولات الفقهية والفنية والعلمية الخاصة للخط العربي، ومظاهرتشكلها المدرسي القائم على العلاقة العضوية الوشــيجة في ما بين الوحدة والتنوع في الفن الإسلامي بعامة، وفن الخط العربي بخاصة.

ولعــل بالإمكان القول، باختصار.. وعلى ســبيل المثال لا الحصر، إن أبرز هذه التحولات وأهمها تتطلق من نضج واكتمال[٣٨] المدرســة البغداديــة أو العراقية في هذه الحقبة تواصلاً لما كان مشــهوراً من النتاج الكتابي – الفني – الوظيفي المعروف بـ (الخط العراقي)[٣٩] في أوساط العلماء ودكاكين الوراقين ودواوين الدولة، فضلاً عن الخطوط العربية الأولى وأشــكالها التي كانت نتاجاً متوارثاً من خطاطي بغداد والمــدن العراقية الأخرى لكون العراق – بمفهومه الجغرافي المعاصر – البيئة الأولى للحضارة العربية والإسلامية ومركزها السياسي،

ويمكــن أن نســتدل على هذا النضــج والتكامل بأكثر من إشــارة تاريخية ـ فنية إلى تميز الجهود الخطية البغدادية أو العراقية متمثلة في تطوير أحــداث النقلة الفنية النوعية لأشــكال الحروف العربية من اليبوســة والبســط والزوايا الحادة إلى الليونة والتقوير والزوايا المنفتحة، وذلك من خلال استخلاص النظرية الفنية العربية الإسلامية الأولى للخط القائمة على ميزان (النسبة الفاضلة) لاشكال الحروف في بعض أنواعه الأساســية، وبخاصة الثلث، وتقديمها في رســائل علمية خاصة وعديدة[٤٠] كان من أبرزها (رسالة في الخط والقلم)[٤١] المنسوبة إلى ابن مقلة الوزير الذي استخلص فيها من التراث الكتابي والخطي المتمثل بآراء وجهود ســابقيه ومعاصريــه المعنيين وبالذات

استاذه المحرر البريري[٤٢].. مبادئ نظريته الفنية في الخط.

من هنا تشكلت نـواة أو أسـاس الفقه الجمالي للخـط العربي وطليعته المبكرة في إرساء المرسوم الفني المنسوب[٤٣] للخط، والمتمثل لأول مـرة في خط الثلـث، وبقية الأقلام السـتة التي جعلت نظرية الشـكل الفني للحرف العربي في الخط تنعطف، في جوهرها، من (الكتابـة الموزونة) و(الخطوط الموزونة) الى ما صار يعرف بـ (الكتابة المنسوبة) و(الخطوط المنسوبة) .

ولعله من هنا أيضا ، إنفتحت آفاق تطوير طرق وسموت[٤٤] وأساليب فنية لكتابة هذه الخطوط وغيرها، منطلقة من قواعد كل خط، ومميزة بـالأداء المبتكر لأوائل الخطاطين ممـن تركوا بصماتهم أثراً واضحاً في هذا الفن، كابن البواب الذي عرف بـ (الأستاذ) وشاعت (طريقته) في أداء الأقلام السـتة وغيرها[٤٥]، وياقوت المسـتعصمي الذي نقل الأداء الخطي لهذه الأقلام السـتة بعد تعيينها وتحديد قواعدها إلى مستوى أكثر سرعة وأرشق شـكلاً وأوسع وظيفة، من خلال التأكيد على طريقة قطة قلم الكتابة الخطية على وفق ما يناسـب، هندسياً ووظيفياً، كل نوعٍ من أنواع الخط الجديدة.

وربما كانت هذه التحولات وغيرها في المعرفة الخطية العربية قد فتحت المجال لانتشار الأصول العلمية والفنية والوظيفية البغدادية أو العراقية للخط العربي، من أنواع وقواعد وطرق وأسـاليب وتقنيات، إلـى مختلف بقاع العالم الإسـلامي.. مثلما فتحـت المجال لحدوث تحـولات مماثلة في تطوير المعرفة الخطية العربية بالابداع والابتكار والتوليـد والاشـتقاق وغير ذلك، بما أدى تماماً الى نشـوء مدارس فنيـة جديدة للخط في المراكز الحضارية لهـذه البقاع: فعلى الرغم من أن أقـدم طرق الخط الفنية: طريقة ابن ملقة كانت أول ما حُمِلَ منها إلى الشـرق وتم نشـرها هناك بجهود الجوهري[٤٦] (إسماعيل بن حماد: ت ٤٠٠هـ/١٠١٠م) الذي درّس الخط في نيسـابور بعد أن

كان قد تعلمه في العراق إلى جانب العلوم اللغوية.. كانت طريقتا ابن البواب وياقوت المستعصمي اللتان تمثلتا في خطوطهما وفي خطوط تلامذتهما المباشـرين أو غير المباشرين أوسع انتشاراً إلى إيران وما وراء النهر شـرقاً، والشـام ومصر والمغرب العربي غرباً، والأناضول شـمالاً، وكانتا أكثر تأثيراً في تطور الخط إلى أساليب فنية متباينة ومتميزة أدت إلى نشـوء مدارس فنية أساسية للخط منها على سبيل المثال لا الحصر:

- المدرسـة الشـرقية: التي ركزت على خـط التعليق وفروعه الأسـلوبية المتصلة به، شكلاً ووظيفة، كالنسـتعليق والشكسته، وبرز فيها خطاطون كبار أشهرهم: ميرعلي التبريزي (ت ٩١٩هـ/١٥١٣م) ومير عماد الحسني (ت ١٠٢٤هـ/١٦١٥م) (ينظر: الشكل رقم ـ ٢٤)، وغيرهما . وكان لها سندها الخاص أو سلسلة خطاطيها المعروفة..

- والمدرسـة المصرية: التي صارت بفضل تقـدم القاهرة الى المركز الحضاري العربي الإسـلامي الهام الثاني بعد بغداد مباشـرة فـي فن الخط حتى القرن الثامن الهجري / الرابع عشـر الميلادي، لاسـيما وإن طريقة ابن البواب كانت قد سـارت فيها موازية لمدرسة بغـداد، إذ اعتنق خطاطوها، مثل إبـن الصائغ (ت ٨٤٥هـ /١٤٤١م) الذي أخذ الخط عن الشـيخ نور الدين الوسيمي البغدادي (ت ٨٢٨ هـ / ١٤٢٤م)، فيما بعد النتائج التي توصل إليها ياقوت واسـتمروا بإخـلاص وصدق يفوق مـا كان في مراكز الفـن الأخرى، يواصلون مسـيرتهم على مناهج الخط البغدادية القديمة (ينظر: الشكل رقم ـ ٢٥)..

- والمدرسـة الشـامية: التي كانت في تواصـل معرفي تام مع المدرسـتين البغدادية والمصرية يصعـب التمييز بينها إلاّ على صعيد سلسـلتها الخطية التي كان قد تميز بها العديد من الخطاطين تميزا كبيراً (ينظر: الشكل رقم ـ ٢٦)..

• والمدرسة المغربية: التي مثلت في شمال إفريقيا ووسطها وغربيها وفي الأندلس أسلوباً مميزاً تماماً، في اللغة والخط، عن أسلوب الكتابة المشرقية، وإن كان الخط المغربي في أول أمره مطبوعاً بطابع مشرقي محض أخذ يميل تدريجياً إلى الكوفي والثلث المتمغرب في القيروان منذ القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي، فصار الكوفي المقور أميزما يغلب على أنواع الخط في هذه المدرسة، وكان الكوفي القيرواني أشهر هذه الأنواع (ينظر: الشكل رقم ـ ٢٧)..

• ولكن، يظل نشوء المدرسة العثمانية في الخط العربي وتطورها المثال الأوضح والأكبر لبيان حدود المصطلح الفني لمدرسية هذا الخط، إذ كانت البدايات الأولى لنشوء المدرسة العثمانية في الخط العربي، قائمة على منطلقين رئيسين:

أولهما – التراث العلمي والفني لمدرسة بغداد في الأقلام الستة، الذي أخذته المدرسة العثمانية منذ بواكيرها الأولى، ثم أخذت التعليق في فترة متأخرة من المدرسة الشرقية. وقد انتقل هذا التراث نتيجة اتصال خطاطين من رعايا الدولة العثمانية (٦٩٩-١٣٤١هـ/١٢٩٩-١٩٢٢م) بخطاطين ينتمون – فنياً على الأقل – إلى هاتين المدرستين[٤٧]، وتلمذتهم لهم سواء بالمباشرة أو بالواسطة، ولعل أبرز من مثل هذا الاتصال الشيخ حمد الله الأماسي (ينظر: الشكل رقم – ٢٨) الذي هو رأس المدرسة الخطية العثمانية بالخطاط البغدادي عبد الله الصيرفي عن طريق الخطاط خيرالدين المرعشي[٤٨] (ت بعد ٨٧٦/١٤٧١م)..

وثانيهما – رعاية الدولة العثمانية المباشرة للخط، وحرصها المبكر على ادخال الخط، اعتبارياً ووظيفياً، فيها على سبيل توكيد الشخصية الإسلامية / العثمانية المتميزة به مظهراً من المظاهر الدينية والاجتماعية والإعلامية والرسمية والعلمية، وغيرها، بحيث

يمكـن القول بوجود اقتران او ترابط شـبه مصيري بين نخبة الخط الخاصة من جهة والمؤسسة العثمانية، السياسية والاجتماعية، العامة من جهة أخرى.

لقد شـكلت منظومة الخـط، المتمثلة في كل من الأقلام السـتة والكوفي والتعليق، جوهر الموروث الحضاري العربي الإسـلامي لفن الخط، الذي استقبله العثمانيون بتأثير الآخرين: العرب والسلاجقة والفرس والمماليك، وتعاملوا معه برؤية جديدة على مسـتوى الجمال الفن، وعلى مسـتوى الوظيفة. ولا شك في أن هذه الرؤية هي التي كانـت وراء إمكانية تطويرهـذا الفن والإضافة عليـه والتميز فيه. ويمكن القول إنَّ هذه الرؤية اسـتطاعت أن تشق طريق تميزها بسبر أغـوار هذا الفن واسـتجلاء مكنوناته الجمالية علـى نحو متواصل ومتعاقب على أحسن - وأؤكد كلمة أحسن - ما يستطيع المرء تصور شكل الخط وأدائه، ولذلك شاع مصطلح (حُسُنُ الخط)، وهو العبارة العثمانية التي تكافئ عبارة (تحسين الخط) العربية.

ولم يقف الخطاطون العثمانيون عند ضبط أنواع الموروث الخطي هـذا، وتحسـينه جمالياً وأدائيـاً، فقط، بل كان لهـم أيضاً فضل كبيـر في ابتكارأنواع جديدة، شـكلاً ووظيفةً، من الخط، إذا ابتكر العثمانيون الخطـوط الهمايونية: الديواني وجلي الديواني، وخطوط المعاملات: الرقعة والسـياقة، وغيرهما من الأنواع والأسـاليب التي منها، ومـن كل الجهود والأعمال العثمانية، إن على مسـتوى تجويد الموروث الخطي وتحسـينه أو على مسـتوى الابتكار والتقعيد، يمكن القـول، ختاماً، بأن هذه المدرسـة العثمانية وضعت المعرفة الخطية العربية الإسلامية كلها في صعيد معرفي واحد، تقريباً، تمثل حدوده المعرفية حدود المصطلح الفني للمدرسـية فـي الخط العربي، على أساس العلاقة العضوية في ما بين الوحدة والتنوع في الفن الإسلامي بعامة، وفن الخط العربي بخاصة.

هوامش الفصل الرابع وإحالاته:

(1) المقريزي (تقي الدين احمد بن على، ت ٨٢١ هـ /١٤١٨ م): كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والاثار، مكتبة المثنى، بغداد، د. ت، ٢/٢٦٣.

(2) ينظر: مادة (مدرسة) في: د. عبد الرحيم غالب: موسوعة العمارة الإسلامية، جروس بيرس، بيروت، ١٩٨٨، ص ٣٥٨ فما فوق.

(3) ينظر: مادة (درس) في: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم: المعجم العربي الاساسي، لاروس، تونس، ١٩٨٨، ص ٤٤٧.

(4) ينظر: ادهام محمد حنش: الخط العربي واشكالية النقد الفني، دار الامراء للنشر، بغداد، ١٩٩٠ وكذلك د. صلاح الدين شيرزاد :واقع الخط العربي في غياب النقد الفني،حروف عربية (مجلة الامارات العربية المتحدة. دبي)،العدد الثاني، كانون الثاني ٢٠٠١، ص ص١٤ .١٧

(5) دار المعارف للطباعة والنشر، مصر، ١٩٤٧.

(6) دار الفكر العربي، مصر، ١٩٦٧

(7) كتب يكتب تكتيبا. كتب الشخص: علمه الكتابة. وكتاب (ج: كتاتيب): مدرسة تقليدية صغيرة لتعليم القراة والكتابة وتحفيظ القران الكريم. ومكتب (ج: مكتبات او مكاتب): موضع او مكان التعليم، مدرسة، وما يزال اللفظ مستخدما في المغرب العربي، وبخاصة في تونس. ينظر: المعجم العربي الاساسي، ص ص ١٢٠٧ ـ ١٠٢٨.

(8) مناقب هنروران، ص ٢١ ... نصار محمد منصور: الاجازة في فن الخط العربي، مجدلاوي للنشر، عمان، ٢٠٠٠، ص ٦٧.

(٩) ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد، ت ٨٠٨ هـ /١٤٠٥ م): المقدمة، تحقيق: د. على عبد الواحد وافي، القاهرة، ١٩٦٠، ٢/ ٩٦٢.

(١٠) السخاوي (شمس الدين محمد بن عبد الرحمن، ت ٩٠٢ هـ / ١٤٩٧م): الضوء اللامع لاهل القرن التاسع، دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت، ٣/ ١٨.

(١١) بتخفيف التاء.

(١٢) مصطفى اوغر درمان: فن الخط، ترجمة صالح سعداوي صالح، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية، استانبول، ١٩٩٠، ص ٢٠٦.

(١٣) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، دار المناهج، عمان، ١٩٩٧، ص ١١٦.

(١٤) منهم على سبيل المثال الخطاطون: حسن رضا (ت١٣٣٨ هـ/ ١٩٢٠ م)، ومحمد خلوصي (ت ١٣٥٨ هـ / ١٩٣٩ م)، والحاج احمد كامل اقديك (ت ١٣٦٠ هـ /١٩٤١م)، وحقي طغراكش (ت ١٣٦٥هـ/ ١٩٤٦ م)، ونجم الدين اوقياي (ت١٣٩٦هـ/ ١٩٧٦ م).

(١٥) منهم على سبيل المثال الخطاطون: ماجد الزهدي (ت ١٣٨٠ هـ / ١٩٦٠ م)، ومصطفى حليم (ت١٣٨٤ هـ / ١٩٦٤ م)، وحامد الامدي (ت ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م).

(١٦) M. Uger derman: Turk Yazi San,atinda icazetnamelar ve (teklid yazilar (Ankare, ١٩٧٠

(١٧) للاطلاع على نظام هذه المدرسة واهدافها ينظر: مجلة مدرسة تحسين الخطوط الملكية، العدد الأول، ١٣٦٢هـ/١٩٤٣م، مطبعة ابن عبد الله، القاهرة.

[١٨] د. ابراهيم جمعة: دراسة في الكتابات الكوفية على الأحجار (سابق)، ص ١٩. ويشير مؤلف فن الخط (سابق ـــ ص٢٤) إلى أنه "ظهرت حول ياقوت وفي حياته: مدرسة ياقوتية". وكتب الباحث الدكتور عبد العزيز عبد الله محمد كتابا شاملا من ٤٢٤ صفحة في سيرة الخطاط العراقي الكبير يوسف ذنون عنوانه: (يوسف ذنون مدرسة الابداع في الخط العربي)، الموصل ١٩٨٦.

[١٩] د. صلاح الدين شيرزاد: الأسلولية في الخط العربي، حروف عربية، العدد السابع، نيسان ٢٠٠٢، ص ٩.

[٢٠] Mahmud Bedreddin yazir: Kalem Guzeli, Z. Baski, Ankara ١٩٩١, S.Ill

[٢١] المرجع نفسه.

[٢٢] حنش: الخط العربي وإشكالية النقد الفني، ص٦٥.

[٢٣] شيرزاد: الاسلوبية في الخط العربي، ص١١.

[٢٤] المرجع نفسه.

[٢٥] ينظر على سبيل المثال: د. عبد العزيز الدالي: الخطاطة- الكتابة العربية، مكتبة الخانجي، مصر ١٩٨٠ص ص ٦٨ ٦٩؛ وباسم ذنون: من افاق الخط العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٠، ص ص ٣٧-٦٤؛ وادهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية (سابق)، ص ص ٤٤-٤٥؛ ومحمد بن سعيد شريفي: اللوحات الخطية في الفن الاسلامي، دار ابن كثير - دار القادري، دمشق- بيروت، ١٩٩٨، ص ص ١٢١-٣١٥؛ ومحمود شكر الجبوري: المدرسة البغدادية في الخط العربي، (جزءان)، بيت الحكمة، بغداد، ٢٠٠١.

[٢٦] ينظر: ادهام محمد حنش: المرجع السابق، ص٤٧.

[٢٧] المرجع نفسه، ص٣٥.

[٢٨] صلاح الدين شيرزاد: المرجع السابق ص٦.

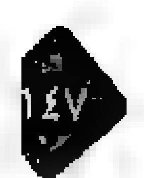
[٢٩] ادهام محمد حنش: الأنامل والاثر، سيرة فنية للخطاط هاشم محمد البغدادي، منشورات جمعية الخطاطين العراقية، بغداد، ١٩٩٧، ص٨.

[٣٠] هناك تعاملات اخرى: لغوية ووظيفية واخرى. ينظر: د.ادهام محمد حنش: الخط العربي وإشكالية المصطلح الفني، مطبعة الزهراء، الموصل ٢٠٠٣.

[٣١] ينظر على سبيل المثال لا الحصر: يوسف محمود غلام (الدكتور): الفن في الخط العربي، (الرياض، ١٩٨٢): مدرسة الخط الهندس (ص ٤٧)، المدرسة المملوكية في مصر، مدرسة قرة تاي السلجوقية في قونيا / تركيا، المدرسية الدمشقية، المدرسية الأندلسية، المدرسة الأصفهانية، المدرسة البايزيدية، المدرسة القزوينية، المدرسة الدامغانية، المدرسة الخاركردية، المدرسة اليزدية، المدرسة النيسابورية، المدرسة السلجوقية للخطوط الرمزية، المدرسة الموصلية للخطوط الرمزية، المدرسة الموصلية (ص ص ١٦٠ . ٣٥٠).

[٣٢] ينظر: وليد الأعظمي: المدرسة البغدادية ودورها في تطوير الخط العربي، دراسات عربية وإسلامية، س١، ع١/١٩٨٢، ص ١٧٣-٢٠٢ . وينظر كذلك: نوري حمودي القيسي: مدرسة الخط العراقية من ابن مقلة إلى هاشم البغدادي، المورد، مج ١٥، ع٤/١٩٨٦، ص ص ٦٩-٨٢.

[٣٣] استخدمنا هنا صفة (الشرقية) للتعبير عن (شرق العالم الإسلامي) الذي يتجاوز جغرافيا وثقافياً بلاد فارس ومنها إيرن الحالية إلى بلاد ما وراء النهر حتى الهند. ولم نحبذ أن ننساق وراء



تسمية (المدرسة الفارسية – ينظر: جمعة: الكتابة العربية، ص ٧١) لعدم دقته العلمية، ولا وراء تسمية (المدرسة الإيرانية – ينظر: حبيب الله فضائلي: أطلس الخط والخطوط، ترجمة محمد التونجي، دار طلاس، دمشق ١٩٩٣، ص ٣٧٣) لمحدوديته الضيقة ولحداثة ظهور مصطلح إيران.

(٣٤) هو أبو الدر امين الدين ياقوت بن عبد الله الكاتب النوري المعروف بالملكي نسبة إلى الملك نور الدين أرسلان شاه الأول اتابك الموصل (٥٨٩ ٦٠٧-هـ/١١٩٣-١٢١٠م) المعاصر له، كتب على طريقة ابن البواب على نحو متفرد ومتميز: عنده انعطفت سلسلة الخط الى الشام ومصر، جمع بين حسن الأداء وعمق الثقافة وأعمال الرأي في الخط.

(٣٥) ينظر: حسين بن ياسين بن محمد الكاتب (من علماء القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي): لمحة المختطف في صناعة الخط الصلف، تحقيق: هيا محمد الدوسري، ط١، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، (الكويت ١٩٩٢).

(٣٦) خطاط بغدادي الأصل والمولد، عاش في تبريز حيث كان والده صيرفياً فيها، وربما لذلك عده البعض تبريزياً وليس من بغداد أو شيراز، وهو في الخط: أحد تلامذة ياقوت المستعصمي الستة المشهورين، وربما تلمذ للسيد حيدر جلي نويس. (ينظر: فضائلي: المرجع السابق، ص ٣١٩).

والصيرفي من أشهر خطاطي الأدراج أو القطع بالمصطلح العثماني. وله باع طويلة في الجلي. ظهرت كتاباته على بعض العمائر في تبريز ودمشق، كتب ستة وثلاثين مصحفاً، تأثر به كثيراً خطاطو خراسان وترك أثراً كبيراً على الخطاطين العثمانيين، وبالأخص منهم الشيخ حمد الله الأماسي، ينظر:

- سعد الدين سليمان مستقيم زاده: تحفة خطاطين، مطبعة الدولة، (استانبول ١٩٢٨)، ص ٢٨٧.

- Al Alparslan: Abdullah Al-Seyrefi, Islam Ansiklopedisi, c. 1 s. ١٣٢

- وليد الأعظمي: جمهرة الخطاطين البغداديين، دار الشؤون الثقافية العامة، (بغداد ١٩٨٩)، ٥٢٤/٢.

- فضائلي: المرجع السابق، ص ص ٣١٦-٣١٧.

- ناجي زين الدين: مصور الخط العربي، مكتبة النهضة (بغداد ١٩٧٦)، ص ٦٤.

[٣٧] ينظر: سعد الدين سليمان بن محمد مستقيم زاده: رسالة سلسلة الخطاطين، نسخة مصورة من مكتبة طوب قابي سراي برقم ٧٢٥ y.y، في مكتبة يوسف ذنون، ص ٢٩٦.

[٣٨] عباس العزاوي: الخط ومشاهير الخطاطين في الوطن العربي، سومر، ج١ و ٢، مج ١٩٨٢/٣٨، ص ٢٨٦.

[٣٩] ابن النديم: الفهرست، دار المعرفة للطباعة والنشر، (بيروت، د، ت). ص ١٢.

[٤٠] مثل:

- رسالة في الخط والقلم لابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ/٨٨٩م).

- الرسالة العذراء المنسوبة خطأً لإبراهيم بن المدبر (ت٢٧٩هـ/٨٩٣م) وهي في الأصل لإبراهيم بن محمد الشيباني (ت ٢٩٨هـ/٩١٠م) ينظر: يوسف ذنون: قديم وجديد في أصل الخط

العربي، المورد مج ١٥/ع/١٩٨٦ن ص ١٣ هامش، ٤٤.

- رسالة في الكتابة والخط، لابن ثوابة (ت ٢٧٧هـ/ ٨٩٠م).. وغيرها.

(٤١) ينظر نصها الكامل منشوراً في هلال ناجي: ابن مقلة خطاطاً وانساناً واديباً، دار الشؤون الثقافة العامة، (بغداد ١٩٩١)، ص ص ١١٤-١٢٦.

(٤٢) (أبو الحسين اسحق بن ابراهيم، ت ق ٣هـ/ق ٩م) صاحب (تحفة الوامق). ينظر: ابن النديم: المصدر السابق، ص ص ١٣-١٤.

(٤٣) ينظر: رسالة في الكتابة المنسوبة، نشرها خليل محمود عساكر في مجلة معهد المخطوطات العربية، مج١/ج١/١٩٥٥، ص ص ١٢١-١٢٧.

(٤٤) ينظر: محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: حكمة الإشراق إلى كتاب الأفاق، تحقيق عبد السلام هارون: نوادر المخطوطات، (٨) المجموعة الخامسة، القاهرة ١٩٥٤، ص ٨٨.

(٤٥) ينظر: الطيبي: المصدر السابق.

(٤٦) درمان: المرجع السابق، ص ٢٢.

(٤٧) ترى بعض مصادر الخط المصرية أن الخط انتقل إلى العثمانيين من مصر وذلك عن طريق سلسلة: عبد الرحمن الصائغ (رأس المدرسة المصرية) ← حمد الله الأماسي (رأس المدرسة العثمانية) ينظر: حفتي ناصف: المرجع السابق، ص ١٠٤، وكذلك عفيفي: المرجع السابق، ص ٤٥٣.

(٤٨) تكاد تنحصر معلومات مصادر الخط عن المرعشي في أنه في أوائل شيوخ حمد الله الأماسي في الخط، في أول مرة أخذ الخط

على الأمشـــق وبخاصة اشـــق عبد الله الصيرفي وبقية الأســاتذة الذين كانوا في وقته وعلى آثار الأقدمين. آخر ما شوهد له من خط مؤرخ بسنة ٨٧٤هـ/١٤٦٩م. (بنظر: مســتقيم زاده: المصدر السابق، ص ١٩٩-٢٠٠. حبيــب: المصــدر الســابق، ص ١١١ - زيــن الدين: المصور، ص ٣٣١).

لائحة المصادر والمراجع

- ابراهيم جمعة (الدكتور): دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة، (القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٦٩) ط ١.

.......................: قصة الكتابة العربية، (مصر، دار المعارف للطباعة والنشر، ١٩٤٧).

- أحمد الإسكندري و مصطفى عناني: الوسيط في الأدب العربي وتاريخه، (مصر، دار المعارف ١٩١٦).

- أحمد أحمد يوسف: الخط العربي وأساليبه في خدمة الحياة العامة، حلقة بحث الخط العربي، (مصر، المجلس الأعلى لرعاية الفنون الآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٨).

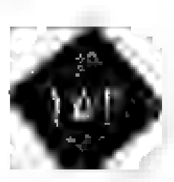
- أحمد رضا (الشيخ): معجم متن اللغة، (بيروت، دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٥٩).

- أحمد مصطفى علي القضاة: الشريعة الاسلامية والفنون، (بيروت، دار الجيل، د. ت).

- أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط١، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد ١٩٨٣.

- اخوان الصفا: رسائل اخوان الصفا وخلان الوفا، (بيروت، دار صادر، ١٩٥٧).

- إدهام محمد حنش (الدكتور): الخط العربي واشكالية المصطلح الفني، (الموصل، مطبعة الزهراء الحديثة، ٢٠٠٣)، ط١.



-........................: الخــط العربي في الوثائق العثمانية، (عمان، دار المناهج، ١٩٩٨)، ط ١.

-........................: الخط العربي واشكالية النقد الفني، (بغداد، دار الامراء للنشروالتوزيع، بغداد ١٩٩٠) ط ١.

-........................: الخــط العربي في الموصل - ماضيه وحاضــره، ط١، مركز دراســات الموصل بجامعــة الموصل، الموصل، ١٩٩٦، ص١١.

-........................: الأنامــل والاثر، ســيرة فنية للخطاط هاشــم محمد البغدادي، منشــورات جمعية الخطاطــين العراقية، بغداد، ١٩٩٧، ص٨.

- إسماعيل باشا البغدادي: هدية العارفين، ط ٣، المكتبة الإسلامية، طهــران ١٩٦٧، (مصورة عن ط)، وكالة المعارف الجليلة، اســتانبول ١٩٥١، ص ٣١.

- الاميرأمين آل ناصر الدين: الرافد - معجم لغوي، (بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٧١) ط ١.

الياس البيطار (الدكتور): الأبجدية الفينيقية والخط العربي، (دمشق، ١٩٩٧).

- ابن باديس (المعز، ت ٤٥٤ هـ / ١٠٦٢ م): عمدة الكتاب وعدة ذوي الألبــاب، ت: عبد الســتار الحلوجي وعلي عبد المحســن زكي، مجلة معهد المخطوطات العربية، (مجلة. القاهرة)، ١٩٧١، مج ١٧ ٧٥.

- باســم ذنون: من آفاق الخط العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٠،

- بـــدري محمد فهد (الدكتـــور): صناعة الكتاب بين المؤلف والوراق، (عمان، دار المناهج، ٢٠٠٣).

- ابن البصيص (محمد بن موسى عن علي الشافعي، ق ٨ هـ): شرح قصيدة ابن البواب في علم صناعة الكتاب، تحقيق يوسف ذنون، المورد (مجلة تراثية فصيلة محكمة. بغداد)،٢٠٠١م، مج / ٢٩، ع / ١.

- البطليوســـي (ابن السيد، ت ٥٢١هـ/ ١١٢٧م): الاقتضاب في شرح أدب الكتـــاب، تحقيق: مصطفى الســـقا وحامد عبد المجيد، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠).

- البغدادي (ابو القاســـم عبد الله بـــن عبد العزيز، ق ٣هـ / ق ٩م): كتـــاب الكتاب وصفة الدواة والقلـــم وتصريفها، تحقيق هلال ناجي، المورد (مجلة. بغداد)، ع ٢، مج ٢.

- ابوالبقـــاء الكفـــوي (ايوب بن موســـى، ت ١٠٩٤ هــــ / ١٦٨٣ م): الكليـــات، تـ: الدكتورعدنان درويش ومحمد المصري، ط١، (دمشـــق، ١٩٧٤)، ط ١.

- بياترس جرندلر: تاريخ الخطوط والكتاباة العربية من الأنباط الى بدايات الإسلام، ترجمة سلطان المعاني(الدكتور) وفردوس العجلوني (الدكتورة)، (عمان، بيت الأنباط للتأليف والنشر، ٢٠٠٤) .

- تركي عطية الجبوري: فن الخط العربي الاســـلامي، (بيروت، دار التراث الاسلامي، ١٩٧٥).

- التهانـــوي (محمـــد علي الفاروقي، ت بعـــد ١١٥٨ هـ / ١٧٤٥ م): موسوعة اصطلاحات العلوم الإسلامية المعروف بكشاف اصطلاحات الفنون، (بيروت، شركة الخياط للكتب والنشر، د. ت).

- التوحيدي (ابوحيان، ت ٤١٤ هـ /١٠٢٣م): رسالة في علم الكتابة،

تحقيق د. إبراهيم الكيلاني، (دمشق، المعهد الفرنسي، ١٩٥١).

- الجرجاني (ابو الحسن علي بن محمد، ت٨١٦ هـ / ١٤١٣م): التعريفات، ت: الدكتور احمد مطلوب، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٣).

- جلال شوقي (الدكتور): العلوم والمعارف الهندسية، ط ١، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، الكويت ١٩٩٥

- جمعة محمود كريم: نقش كوفي من وادي موسى / البتراء يعود للعصر العباسي الأول، دراسات (مجلة. الجامعة الأردنية)، مج ٢٦، العلوم الإنسانية والإجتماعية، ملحق، كانون الأول ١٩٩٩.

- جمعة محمود كريم و سلطان عبد الله المعاني: نتائج المسح الأثري لنقوش منطقة (سمرة ابو طريفات) في البادية الجنوبية الشرقية / قضاء الجفر، دراسات (مجلة علمية محكمة تصدر عن عمادة البحث العلمي / الجامعة الأردنية) مج ٢٨، العلوم الإنسانية والإجتماعية، العدد ٢، آب ٢٠٠١.

- إبن جني (أبو الفتح عثمان بن جني، ت ٣٩٢هـ / ١٠٠١م)، سر صناعة الإعراب، تحقيق: مصطفى السقا ورفاقه، (مصر، مكتبة ومطبعة البابي الحلبي، ١٣٧٤هـ / ١٩٥٤م).

- الجهشياري (محمد بن عبدوس): الوزراء والكتاب، تحقيق: مصطفى السقا، القاهرة.

- جواد علي: تاريخ العرب قبل الاسلام، (بغداد، المجمع العلمي العراقي، ١٩٥٧).

- جورج مارسيه: الفن الإسلامي، ترجمة عفيف بهنسي، ط١، دمشق ١٩٦٨،

- حاجـي خليفـة (مصطفى بن عبد اللـه، ت ١٠٦٧هـ / ١١٦٦م): كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، (بغداد، مكتبة المثنى، د. ت) ط (مصورة بالاوفسيت).

- حبيب: خط وخطاطان (بالتركية)، مطبعة أبو الضيا، القسطنطينية ١٣٠٦هـ.

- حبيـب الله فضائلي: اطلس الخط والخطـوط، ترجمة: الدكتور محمد التونجي، (دمشـق، دار طلاس للدراسـات والترجمة والنشر، دمشق ١٩٩٣) ط١.

- حسـن الباشا (الدكتور): الفنون الاسـلامية والوظائف على الاثار الاسلامية، (القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٦٥)، ج١.

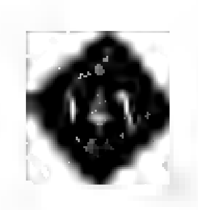
- حسـين بن ياسـين بن محمـد الكاتب (من علماء القـرن الثامن الهجري/ الرابع عشـر الميلادي): لمحـة المختطف في صناعة الخط الصلف، تحقيق: هيا محمد الدوسري، ط١، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، (الكويت ١٩٩٢).

- حفنـي ناصف: تاريخ الأدب أو حياة اللغة العربية، مطبعة جامعة القاهرة، القاهرة ١٩٥٨، ص ١٠٦.

- ابـن الحقيد (سـيف الدين بـن يحيى التفتازانـي، ت ٩١٦هـ / ١٥١٠م): الدر النضيد، (بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٨٠).

- ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد، ت ٨٠٨هـ /١٤٠٥م): المقدمة، تحقيق: د. على عبد الواحد وافي، القاهرة، ١٩٦٠.

- ابن خلف الكاتب (علي، ت بعد ٤٣٧هـ / ١٠٤٥م): مواد البيـان، تـ: الدكتور حاتم صالـح الضـامن، المورد (مجلة تراثية فصلية محكمة. بغداد)، ١٩٩٠، مج ١٩، ع ١ .



- الخوارزمي (محمد بن احمد الكاتب، ت ٣٨٧هـ / ٩٩٧م): مفاتيح العلوم، نشر: لويس شيخو اليسوعي، (بيروت، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٢٧) ط ١.

- ابن درستويه (عبد الله بن جعفر، ت ٣٤٧هـ / ٩٥٨م): كتاب الكتاب، نشر لويس شيخو اليسوعي، (بيروت، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٢٧)، ط ١.

- إبن دريد (محمد بن الحسن، ت ٣٢١ هـ/ ٩٣٠ م): جمهرة اللغة، (حيدر آباد الدكن، دائرة المعارف العثمانية، ١٣٤٥ هـ).

- ديماند: الفنون الاسلامية، ترجمة احمد محمد عيسى، (القاهرة، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٨)، ط ٢.

- الرازي (احمد بن محمد بن المختار، ت ٦٦٦ هـ/١٢٦٧م): رسالة في حروف العربية، تـ: رشيد عبد الرحمن العبيدي (الدكتور)، مجلة معهد المخطوطات العربية، ١٩٧٤، مج ٢٠، ج ١ .

- الرازي (محمد بن ابي بكر بن عبد القادر، ت ٦٦١ هـ / ١٢٦٢م): مختار الصحاح، (بيروت، دار الكتاب العربي، د. ت)، ط ١.

- الراوندي (محمد بن علي بن سليمان، ت + ٦٠٣ هـ / ١٢٠٦ م): راحة الصدور وآية السرور في تاريخ الدولة السلجوقية، نقله الى العربية: الدكتور ابراهيم امين الشواربي و الدكتورعبد النعيم محمد حسين والدكتور فؤاد عبد المعطي الصياد، (القاهرة، دار القلم، القاهرة ١٩٦٠).

- رمزي البعلبكي: الكتابة العربية والسامية، (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨١).

- الزبيدي (محمد مرتضى الحسيني، ت ١٢٠٥ هـ / ١٧٩٠ م): حكمة

الاشـــراق الى كتاب الافاق، تـ: عبد الســـلام هـــارون، ضمن: نوادر المخطوطات، المجموعة الخامســة، (القاهــرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١ ١٩٥٤) ط ١.

- الزركشـــي (محمـــد بن عبـــد الله، ت ٧٩٤ هـــ / ١٣٨٣م): اعلام الساجد باحكام المساجد، تحقيق: الشيخ ابو الوفا مصطفى المراغي، (القاهرة ١٣٨٥ هـ).

- الزفتـــاوي (محمد بن احمد، ت ٨٠٦هـ / ١٤٠٣م): منهاج الاصابة في معرفة الخطوط وآلات الكتابة، تـ: هلال ناجي، المورد، ١٩٨٠، مج ١٥، ع ٤.

- زكي محمد حسن (الدكتور): الفنون الزخرفية الاسلامية، (بيروت، دارالرائد العربي، د. ت)، ط ١.

...............................: فنون الاســـلام، (بيروت، دار الرائد العربي، د. ت).

- الزمخشري: أساس البلاغة، دار صادر، بيروت ١٩٧٩.

- ابن ساعد السنجاري (شمس الدين محمد بن ابراهيم، ت ٧٤٩هـ / ١٣٤٨م): ارشـــاد القاصد الى اســنى المقاصد، تـ: طاهر بن صالح الجزائري، (بيروت، ١٣٢٢هـ) ط ١.

- الســـباعي: رسالة اليقين، مخطوط، نسخة مصورة، موجودة في مكتبتي.

- السجستاني (ابو بكر عبد الله بن سليمان بن الاشعث، ت ٣١٦هـ / ٩٢٨م): كتاب المصاحف، تحقيق: الدكتور محب الدين عبد السبحان، (قطر، وزارة الاوقاف، قطر ١٩٩٥)، ط ١.

- سهيل انور: الخطاط البغدادي على بن هلال المشهور بأبن البواب، ترجمة محمد بهجة الاثري وعزيز سـامي، (بغـداد، المجمع العلمي العراقي، ١٩٥٨).

- السـخاوي (شـمس الدين محمد بن عبد الرحمـن، ت ٩٠٢ هـ / ١٤٩٧م): الضوء اللامع لأهل القرن التاسع، دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت، ٣/ ١٨.

- سـعد الدين سـليمان بن محمد مسـتقيم زاده: رسـالة سلسـلة الخطاطين، نسـخة مصورة من مكتبة طوب قابي سـراي برقم ٧٢٥ y.y، في مكتبة يوسف ذنون، ص ٢٩٦.

- سـهيلة ياسـين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، (بغداد، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٧).

- سيد ابراهيم: فن الخط العربي، (القاهرة، مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة ١٩٦٣)، ط ٢.

- ....: الخـط العربـي، أصله وتطـوره. حلقة بحث الخط العربـي، (مصـر، المجلـس الأعلى لرعايـة الفنـون الآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٨).

- سـيد حسـين نصر: مباديء فن العمارة الاسـلامية والمشـكلات الحضرية المعاصـرة، في: مقالات في الفنون الاسـلامية، (الاردن، معهد الفنون الاسلامية ومؤسسة آل البيت للفكرالاسلامي، د. ت).

- ابن السيد البطليوسي . الاقتضاب في شـرح أدب الكتـاب، تحقيق مصطفـى السـقا والدكتور حامـد عبدالحميد، ط٢، دار الشـؤون الثقافية العامة، بغداد

- السـيوطي (جلال الدين، ت): تـاريخ الخلفاء، تحقيق محمد

محي الدين عبدالحميد، ط٣، المكتبة التجارية الكبرى، مصر ١٩٦٤.

- شاكر حسن آل سعيد: الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨).

- شعبان بن محمد الآثاري: العناية الربانية في الطريقة الشعبانية، تحقيق هلال ناجي، المورد (مجلة. بغداد) مج / ٨، ع / ٢، صيف ١٩٧٩، ص ٢٧٦.

- ابن شيت القرشي (عبد الرحيم بن علي، ت ٦٢٥ هـ /١٢٢٧): معالم الكتابة ومغانم الاصابة، ت: محمد حسين شمس الدين، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٨) ط ١.

- صفوان التل (الدكتور): تطور الحروف العربية على آثار القرن الهجري الأول الإسلامية، (عمان، ١٩٨٠).

- صلاح الدين المنجد (الدكتور): دراسات في تاريخ الخط العربي.. منذ بدايته الى نهاية العصر الأموي، (بيروت، دار الكتاب الجديد، ١٩٧٩).

- صلاح الدين شيرزاد (الدكتور): واقع الخط العربي في غياب النقد الفني،حروف عربية (مجلة الامارات العربية المتحدة. دبي)،العدد الثاني، كانون الثاني ٢٠٠١.

- ....: الاسلوبية في الخط العربي، حروف عربية، العدد السابع، نيسان ٢٠٠٢.

- الصولي (ابو بكر محمد بن يحيى، ت ٣٣٦ / ٧٤٧م): ادب الكتاب، ت: محمد بهجة الاثري، (بغداد، المكتبة العربية، د. ت) ط (مصورة، القاهرة، المطبعة السلفية، ١٣٤١هـ) .

- طاش كوبري زادة (احمد بن مصطفى، ت ٩٦٨ هـ/١٥٦٠ م): مفتاح السعادة ومصباح السيادة، تـ: كامل كامل بكري وعبد الوهاب ابو النور، (القاهرة، دار الكتب الحديثة، د. ت).

- الطيبي (محمد بن حسن، ت ٩٠٨هـ / ١٥٠٢م): جامع محاسن كتابة الكتاب، تـ: الدكتور صلاح الدين المنجد، (بيروت، دار الكتاب الجديد، ١٩٦٢).

- عاصم محمد رزق (الدكتور): معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية، (القاهرة، مكتبة مدبولي، ٢٠٠٠)، ط ١ .

- عباس العزاوي: الخط ومشاهير الخطاطين في الوطن العربي، سومر، ج١ و ٢، مج ١٩٨٢/٣٨.

- عباس العزاوي: الخط العربي في إيران، سومر (مجلة علمية تبحث في آثار العراق وتاريخه، وزارة الإعلام، بغداد)، الجزء الأول والثاني، المجلد الخامس والعشرون، ١٩٦٩.

- عبد الرحمن الصائغ (عبد الرحمن بن يوسف، ت ٨٤٥ هـ / ١٤٤١ م): تحفة اولي الالباب في صناعة الخط والكتاب، تـ: هلال ناجي، (تونس، دار ابو سلامة، ١٩٨٤) ط ٤.

- عبد الرحيم غالب: موسوعة العمارة الإسلامية، جروس بيرس، بيروت، ١٩٨٨.

- عبد السلام المسدي (الدكتور): قاموس اللسانيات، (بيروت، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤) .

- عبد العزيز الدالي (الدكتور): الخطاطة، (القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٠).

- عبد العزيز عبد الله محمد (الدكتور): (يوسف ذنون مدرسة الابداع في الخط العربي)، الموصل ١٩٨٦.

- عبد الله البستاني. الوافي معجم وسيط اللغة العربية، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٨٠.

- عبدالواحد ذنون طه: مجتمع بغداد من خلال حكاية ابو القاسم البغدادي، المورد، ١٩٧٤، مج ٣، ع ٤.

- إبن عبد ربه (أحمد بن محمد، ت ٣٤٩ هـ / ٩٦٠م): العقد الفريد، تحقيق: احمد امين واحمد الزين وابراهيم الابياري، (بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٦٢).

- عثمان الكعاك: الخطاطة التونسية، المكتبة العربية (مجلة. القاهرة)، ١٩٦٥، مج ١، ع ٣.

- عفيف البهنسي (الدكتور): معجم مصطلحات الفنون، (بيروت، دار الرائد العربي، ١٩٨١)، ط ٢.

- علي القاسمي (الدكتور): مقدمة في علم المصطلح، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٥) ط ١.

- غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، (بيروت، مؤسسة المطبوعات العربية، ١٩٨٢)، ط ١.

- الفارابي (ابو نصر محمد بن محمد، ت ٣٣٩هـ / ١٠٠٤م): احصاء العلوم، تـ: الدكتورعثمان امين، (القاهرة، مكتبة الانكلو المصرية، ١٩٦٨)، ط ٣.

- ابن الفوطي: مجمع الآداب في في معجم الالقاب، تحقيق مصطفى جواد، دمشق ١٩٦٧، ترجمة

- القاموس الجديد، (تونس، الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٩) ط١.

- ابن قتيبة الدينوري (عبد الله بن مسلم، ت ٢٧٦هـ / ٨٨٩م): ادب الكتاب، تـ: محمد محيى الدين عبد الحميد، (مصر، مطبعة السعادة، مصر ١٩٦٣)، ط ٤ .

- القرطاجني (ابو الحسن حازم، ت ٦٨٤هـ / ١٢٨٥م): منهاج البلغاء وسـراج الادباء، تـ: محمد الحبيب بن الخوجـة، (بيروت، دار الغرب الاسلامي، ١٩٨١)، ط ٢.

- القلقشـندي (احمد بن علي، ت ٧٤٩هـ / ١٣٤٨م): صبح الاعشى في صناعة الانشا، تـ: محمد حسين شمس الدين (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٥) ط١ .

- إبن كثير (عماد الدين إسـماعيل بن عمر الدمشقي، ت ٧٧٤ هـ / ١٣٧٢م): فضـائل القـرآن، (المنار ١٣٤٨ هـ).

- مأمـون لطفي الصقال: مبادىء الخط الكوفـي التربيعي، حروف عربية (مجلة فصلية تعنى بشـؤون الخط العربـي. دبي)، ٢٠٠٤، ع ١٣، س ٤.

- المؤدب الضرير البغدادي: كتاب الكتاب وصفة الدواة وتصريفها، تـ: هلال ناجي، المورد، ١٩٧٣، مج ٢، ع ٢ .

- الماوردي (ابو الحسـن علي بن حبيب الماوردي البصري، ت ٤٥٠هـ / ١٠٥٨م): ادب الدنيا والدين، تـ: مصطفى السـقا، (بغداد، مطبعة اوفسيت الميناء،، د. ت) .

- مجهول: رسـالة في الكتابة المنسـوبة، تـ: الدكتـور خليل محمود عساكر، مجلة معهد المخطوطات العربية، ١٩٥٥، مج ٧، ج ١.



- محمد ابراهيم مؤنس: الميزان المألوف في وضع الكلمات والحروف، (مصر، مطبعة المدارس الميرية، ١٣٥٨).

- محمد بن سعيد شريفي: اللوحات الخطية في الفن الاسلامي، (دمشق – بيروت، دار ابن كثير / دار القادري، دمشق / بيروت ١٩٨٨) ط ١.

- محمد بهجة الأثري: تحقيقات وتعليقات على كتاب الخطاط البغدادي علي بن هلال، مطبعة المجمع العلمي الملكي، بغداد ١٩٥٨، ص٦٦-٦٧.

- محمد عبد العزيز مرزوق (الدكتور): المصحف الشريف، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥) ط ١.

- محمد عبد القادر عبد الله: من الخطوط العربية، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠).. محمد الصادق عبد اللطيف: دخول المصحف الشريف لإفريقيا، بحث مقدم إلى مهرجان بغداد العالمي الثاني للخط العربي والزخرفة الإسلامية (١٩٩٣)، ص ٤.

- محمد طاهر الكردي: تاريخ الخط العربي وآدابه، ط١، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، الرياض ١٩٨٢، ص١٠٤.

- ابن محمد الكاتب (حسين بن ياسين،من علماء القرن الثامن الهجري/الرابع عشر الميلادي): لمحة المختطف في صناعة الخط الصلف، ت: هيا محمد الدوسري، (الكويت، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، ١٩٩٢)، ط ١.

- محمد المنوني: العلوم والاداب والفنون على عهد الموحدين، (الرباط، دار المغرب،١٩٧٧).

٤٢ . محمد باقر الحسيني: الخط على العملة الاتابكية، الاقلام

(مجلة فكرية. بغداد)، ١٩٦٦، ج ٨، س ٢.

- محمـــد مرتضى الحســيني الزبيـــدي: حكمة الإشــراق إلى كتاب الأفاق، تحقيق عبد السلام هارون نوادر المخطوطات، (٨) المجموعة الخامسة، القاهرة ١٩٥٤، ص ٨٨.

- محمد مؤنس: الميزان المألوف في وضع الكلمات والحروف، مطبعة المدارس الميرية، مصر ١٢٥٨هـ.

- محمـــود شــكر الجبوري: المدرســة البغدادية في الخــط العربي، (جزءان)، بيت الحكمة، بغداد، ٢٠٠١.

- محيـــي الدين ســيرين: صنعتنــا الخطية، (دمشــق، دار التقدم، ١٩٩٣)، ط ١.

- إبــن المدبر (إبراهيــم، ت ٢٧٩هـ / ٨٩٣م): الرســالة العذراء، تـ: الدكتور زكي مبارك، (القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٩٣١).

- مصطفى اوغور درمان: فن الخط، ترجمة: صالح سعداوي صالح، (اســتانبول، مركــز الابحاث للتاريــخ والفنون والثقافة الاســلامية، ١٩٩٠) ط ١.

- مصطفـــى جواد (الدكتـــور): المباحث اللغوية في العراق ومشـــكلة العربية المعاصرة، (بغداد، مطبعة العاني، ١٩٦٥) ط ٢.

- المعجم العربي الاساسي، (تونس، لاروس، ١٩٨٩).

- معجــم علم اللغة، اللســان العربي (مجلة. مكتب تنســيق التعريب فـــي الوطن العربي. الربــاط)، ١٩٧٥،، مــج ١٥، ج ٢، (عدد خاص بالمعاجم).

- معمر اولكر: فن الخط التركي، (استانبول ١٩٧٦).

- المقريــزي (تقي الدين احمد بن علــى، ت ٨٢١هـ /١٤١٨م): كتاب المواعــظ والاعتبار بذكر الخطط والاثار، مكتبة المثنى، بغداد، د. ت، ٢٦٣/٢.

- ابن منظور (ابوالفضل محمد بن مكرم، ت ٧١١هـ / ١٣١١م): لسان العرب، (بيروت، دار صادر، ١٩٦٥).

- الموسوعة الاسلامية (بالتركية)، (استنبول ١٩٨٩).

- ميشــال زكريا (الدكتور): الالسنية – علم اللغة الحديث، (بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٣)، ط ١.

- ناجــي زين الديــن المصرف: بدائع الخط العربــي، (بغداد، وزارة الاعلام، بغداد ١٩٧٢)، ط ١.

-.........................: مصــور الخــط العربي،(بغداد، مكتبة النهضة، ١٩٧٤)، ط ٢.

- ناصــر الدين أســد (الدكتور): مصادر الشــعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، (مصر، دار المعارف، ١٩٨٢)، ط ٦.

- ابن النديم (محمد بن اســحق، ت ٣٨٥هـ / ٩٩٥م): الفهرســت، تـ رضا - تجـدد، (طهران ١٩٧١)

- نصــار محمــد منصور: الإجازة في فن الخــط العربي، مجدلاوي للنشر، عمان، ٢٠٠٠.

- نوري حمودي القيســي: مدرســة الخط العراقية من ابن مقلة إلى هاشم البغدادي، المورد، مج ١٥، ع٤/١٩٨٦.

- النويري (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب ن ت ٧٣٣هـ / ١٣٣٣م): نهاية الأرب في فنون العرب، تحقيق أحمد الزين، (القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، دت)، ٧ / ٣.

- الهروي (مير علي، ت٩٥١هـ/١٥٤٤م): مداد الخطوط (مخطوط). عـرض الدكتور حسـين علي محفـوظ: الخط العربي فـي المكتبة الشرقية، المورد، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م، مج٢٩، ع١.

- ابوهـلال العسـكري (ت ٢٥٩ هــ / ٨٧٢ م): ديـوان المعانـي، تـ: الدكتوركرنكو، (بغداد، مكتبة النهضة، د ز ت) ط (مصورة عن نشـرة مكتبة القدسي - القاهرة ١٣٥٢هـ).

- ....: الاوائـــــل، (بيروت، دارالكتب العلمية، ١٩٨٧) ط١.

- ....: الفروق اللغوية، حققه حسام الدين القدسي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت د.ت، ص ٢٤٠.

- هلال ناجي: ابن مقلة خطاطاً واديباً وانساناً، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١)، ط ١ .

- هوداس: محاولة في الخـط المغربي، ترجمة: عبد المجيد التركي، حوليات الجامعة التونسية (مجلة)، ١٩٦٣، ع ٣، ١٩٦٣.

- الهيتـي (عبد بن علـي، ت ٨٩١ هـ / ١٤٨٦ م): العمـدة، تـ: هلال ناجي، (بغداد، مطبعة المعارف، ١٩٧٠)، ط ١.

- ابن وهب الكاتب (ابو الحسـين اسـحاق بن ابراهيم، ت ٣٣٥ هـ / ٩٤٦ م): البرهان في وجوه البيان، تـ: الدكتوراحمد مطلوب والدكتورة خديجة الحديثي، (بغداد، مطبعة العاني، بغداد ١٩٦٧) ط١.

- وليد الاعظمي: جمهرة الخطاطين البغداديين، (بغداد، دارالشؤون الثقافية، ١٩٨٩) ط ١،ج١.

-...............: المدرسة البغدادية ودورها في تطوير الخط العربي، دراسات عربية وإسلامية، س١، ع١/١٩٨٢.

- يحيى عبابنة (الدكتور): التطور السيميائي لصور الحروف العربية، (عمان، جامعة مؤتة / عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، ٢٠٠٠).

- يوسف احمد: الخط الكوفي، (القاهرة ١٩٣٣).

- يوسف ذنون: قديم وجديد في اصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة، المورد، ١٤٠٧هـ/١٩٨٦م، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع.

-.............: كتابات المساجد عبر العصور، من اوراق ندوة الاسبوع المعماري الثامن لنقابة المهندسين الاردنيين / المسجد، (عمان، ١٩٩٥).

-.............: فلسطين موطن ولادة فن الخط العربي، المجلة العربية للثقافة (المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم. تونس)، ع ١، آذار ١٩٨٢.

-..............: منظور نشأة وتطور الخط العربي، حروف عربية (مجلة فصلية تعنى بشؤون الخط العربي. دبي)،٢٠٠١، ع ٣، س ١.

-.............: قراءة جديدة في أصل الكتابة العربية.. المسند والكتابة العربية المبكرة، آفاق عربية (مجلة فكرية محكمة. بغداد)، ع ١١ ١٢+، س ٢٤ / ١٩٩٨،

-...............: الخط العربي، العربي (مجلة. الكويت)، ع /

١٦١ – نيسان ١٩٧٢.

-..................: نظـرات في مصور الخط العربي، مجلة المجمع العلمي العراقي – بغداد، مج / ٢٥ – ١٩٧٤، ص ٢٧٤.

-..................: خلاصة تجربـة وملتقى ذكريات، حروف عربية (مجلـة تعنى بشـؤون الخط العربـي. دبي)، العدد الثالث، السـنة الأولى، نيسان ٢٠٠١، ص٢٩.

– يوسف محمود غلام (الدكتور): الفن في الخط العربي، (الرياض، ١٩٨٢).

- Ibnulemin Mahmud Kemal: Son Hattatlar, Istanbul ١٩٥٥

D. S. Rice: The Unque Ibn Al – Bawwab Manuscript in the Chester Beatty

Dublin ١٩٥٥,p ٢٤

Eric Schroeder: What was the Badi script ? ARS ISLAMICA, .Uni. Of Michigan, New York, ١٩٦٨, Vol.٤, pp. ٢٣٣ – ٢٤٨

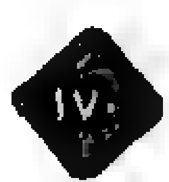
M. Uger derman: Turk Yazi San,atinda icazetnamelar ve teklid .(yazilar (Ankara, ١٩٧٠

Mahmud Bedreddin yazir: Kalem Guzeli, Z. Baski, Ankara ١٩٩١

.Sevket Rado: TURK HATTATLARI, Istanbul ١٩٨٤

Schimmel (Anne Marie): Calligraphy & Islamic Culture, (London ١٩٠٠)

الأشكال



شكل رقم (١١): صفحتان من مصحف بخط ياقوت المستعصمي.

شكل رقم (١٢): يعـد (المـــعقـلي / الكتـــابـة بالـطـوب على العـمـائر) بـداية المصـطلـح الـفنـي فـي الخط الكوفي.

شكل رقم (١٣): الكوفي البسيط / مشق المصاحف الأولى.

شكل رقم (١٤): الكوفــي المزخرف (المفرغ من المهاد الزخـرفي + المهاد الزخـرفي).

شكل رقم (١٥): الضفر في الخط الكوفي / المضفور.

شكل رقم (١٦): الكوفي المربع.

شكل رقم (١٧): (البديع) إسم أطلقه البعض على الكوفي المشرقي.

شكل رقم (١٨): الكوفي القيرواني.

شكل رقم (١٩): صفحتان من مصحف (الحاضنـة).

شكل رقم (٢٠): خط النسـخ.

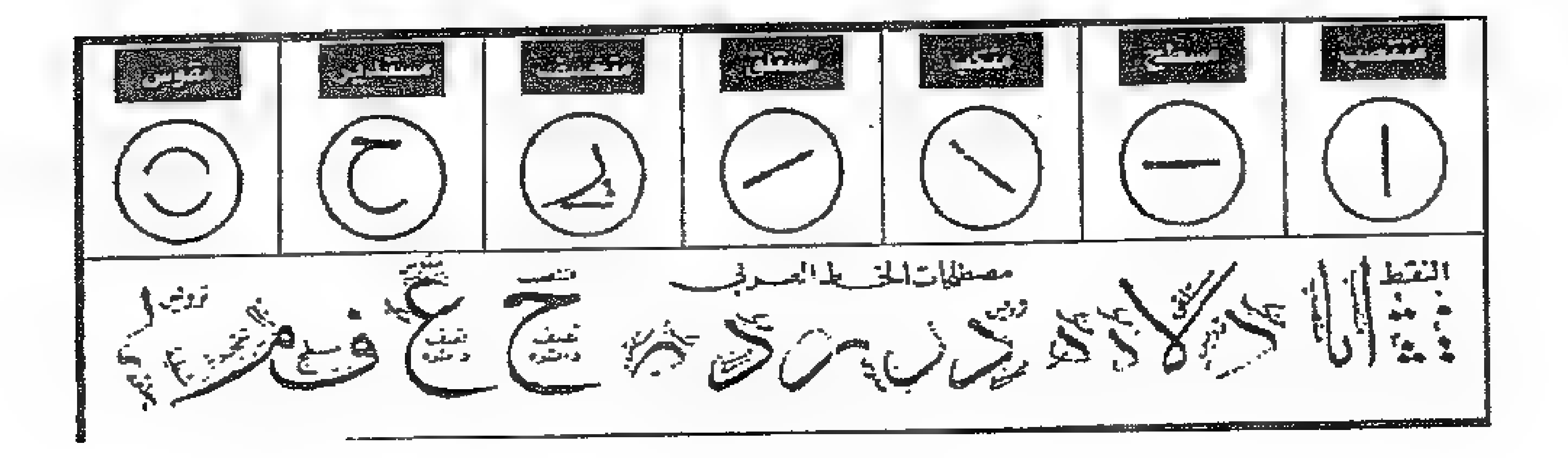
شكل رقم (٢١): دائرة الألف أساس التناسب في فن الخط العربي.

شكل رقم (٢٢): خـط عبـدالله الصيـرفـي أحـد تلامـذة ياقوت المستعصمي.

شكل رقم (٢٣): التوقيع (الإمضــاء الفني) علامة الأهلية (الإجازة) عند الخطاطين.

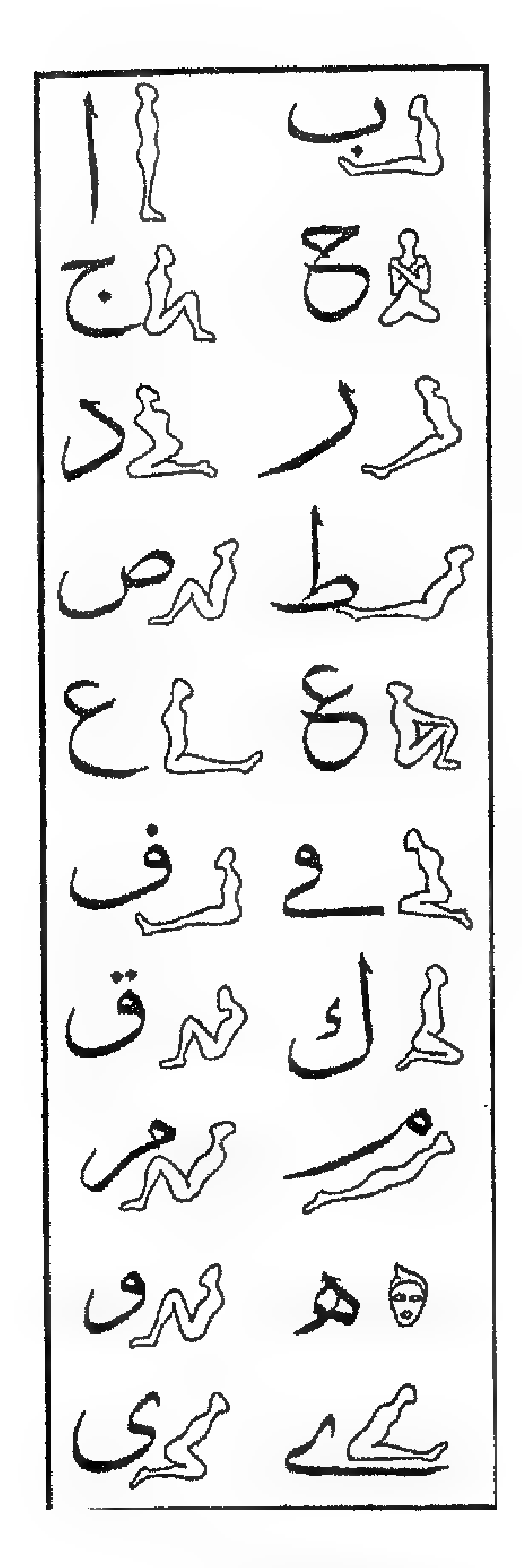
شكل رقم (٢٤): يعـد خـط التـعـليـق الـعـلامـة




منتصب
منسطح
منكب
مستلق
منخنث
مستدير
مقوس
مصطلحات الخط العربي
النقط

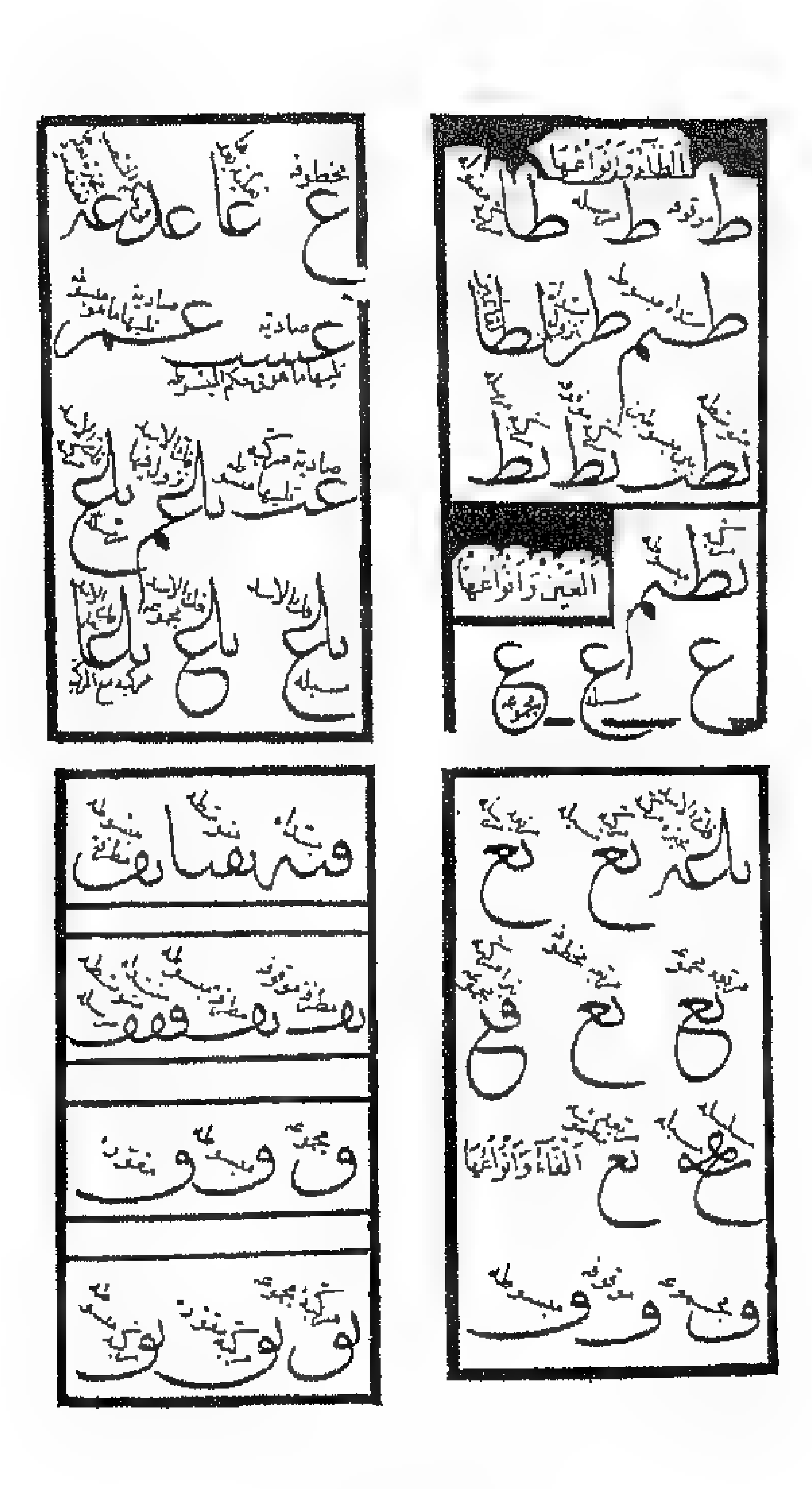
الشكل رقم (١ - أ)





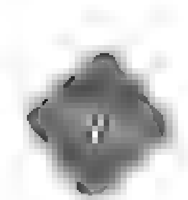
الشكل رقم (١ - ب)





الشكل رقم (٢)

الشكل رقم (٣)



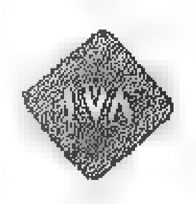


الشكل رقم (٤)



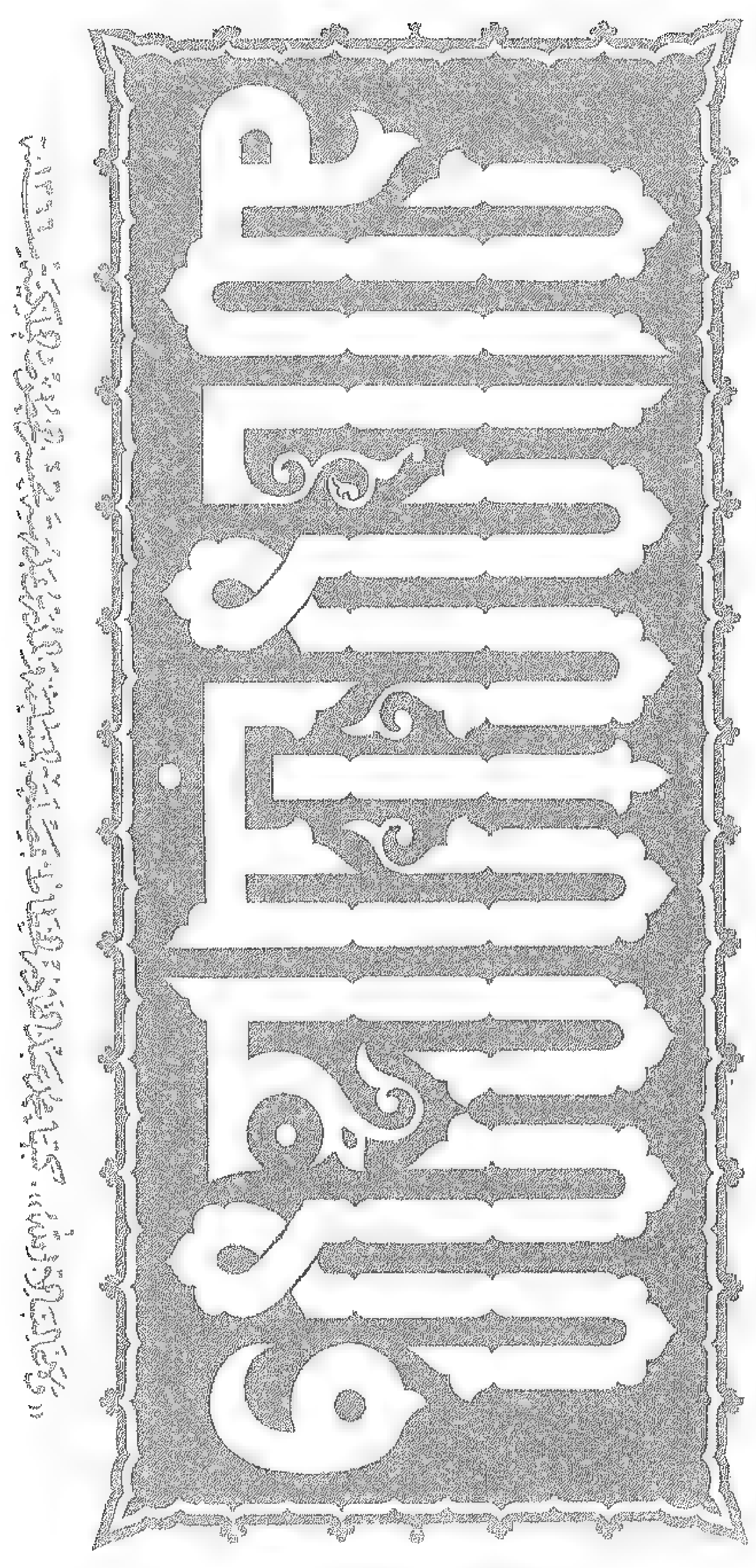
الشكل رقم (٥)

الشكل رقم (٦ - أ)



الشكل رقم (٦ - ب)





الشكل رقم (٧)

الباب الاول في معرفة الاقلام الثلثة اي الكوفي والمغربي والهندي الفصل الاول من الباب الاول في معرفة القلم الكوفي الكوفي الذي وضعه سيدنا اسمعيل وهو اول من تكلم بالعربية وكتب وقد تنوع وصار تسعة انواع والاصل فيها المسمى بالتوري وهذه صورة القلم الكوفي المسمى بالتوري كما تراه

ا ب ج د ه و ز ح ط ي

ك ل م ن س ع ف

ص ق ر ش ت ث

الفصل الثاني

خ ذ ض ظ غ

من الباب الاول في معرفة القلم المغربي وهو الاندلسي كما ترى صورته هكذا

ا ب ت ث ج

ح خ د ذ ر ز ط ظ

الشكل رقم (٨)



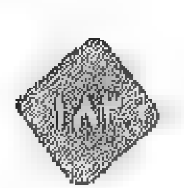
الشكل رقم (٩)

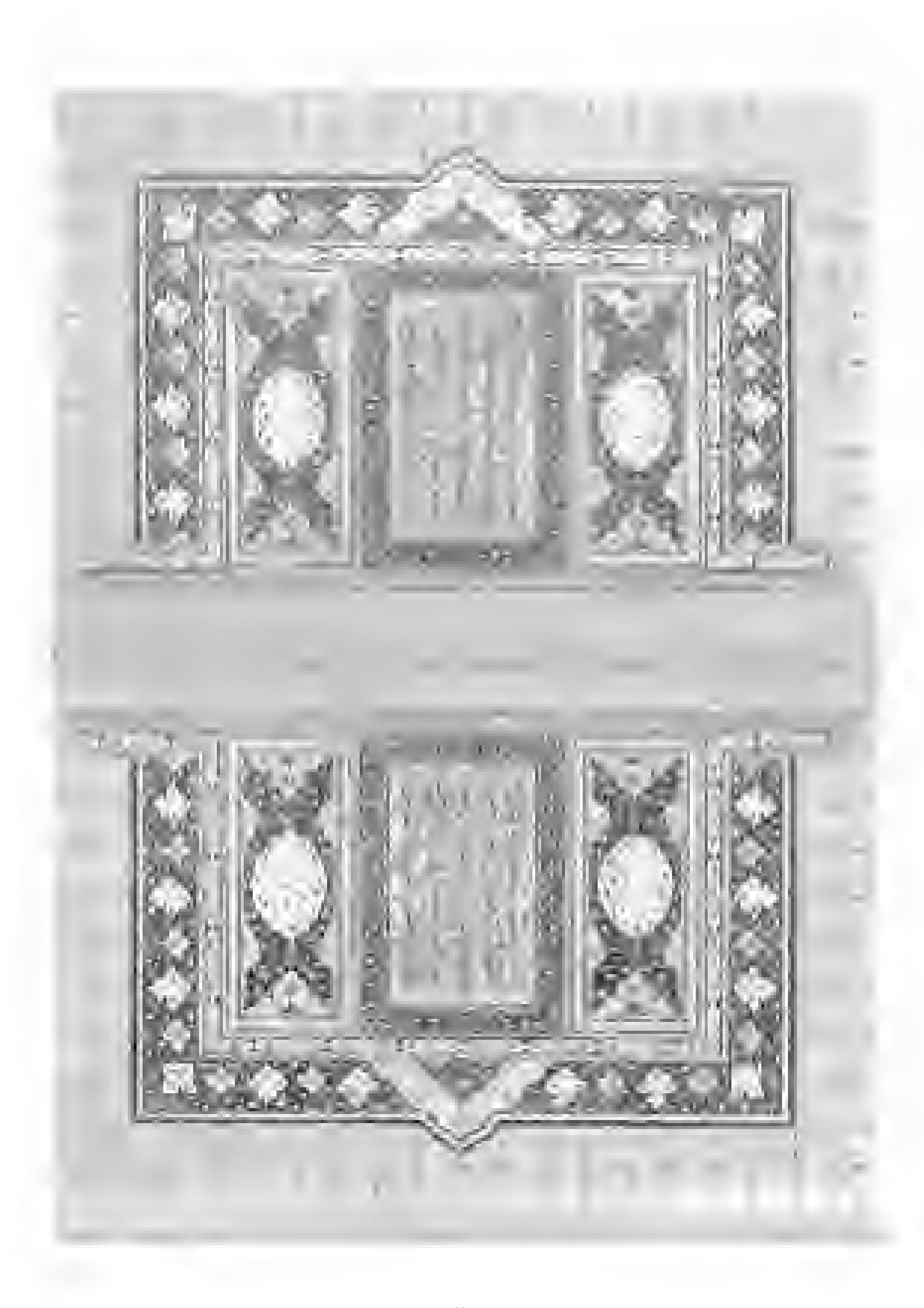
بسم الله

قال النبي صلى الله عليه وسلم كل أمر ذي بال لا يبدأ فيه

ببسم الله فهو أبتر ومقطوع

الشكل رقم (١٠)

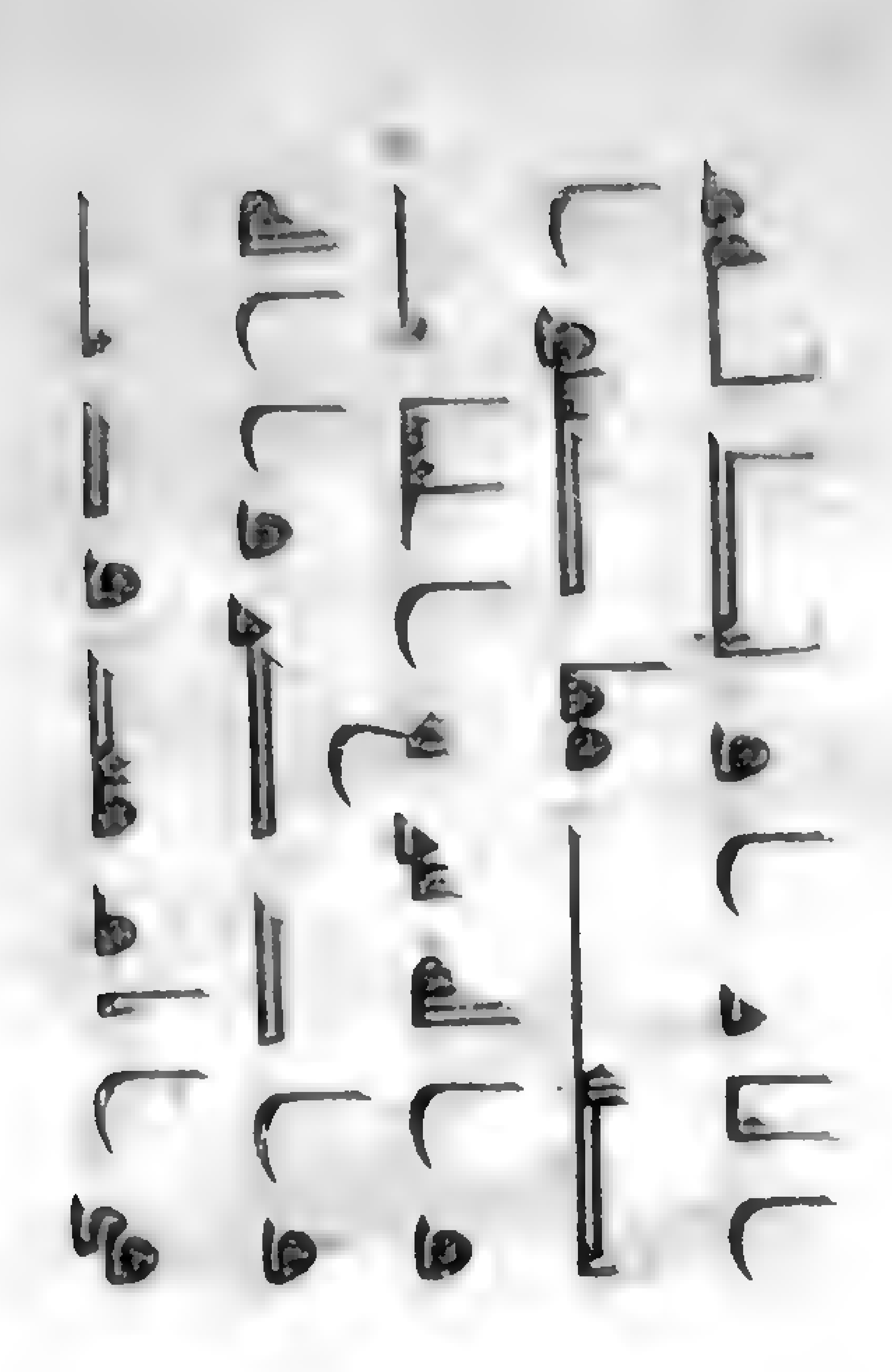




الشكل رقم (١١)



الشكل رقم (١٢)

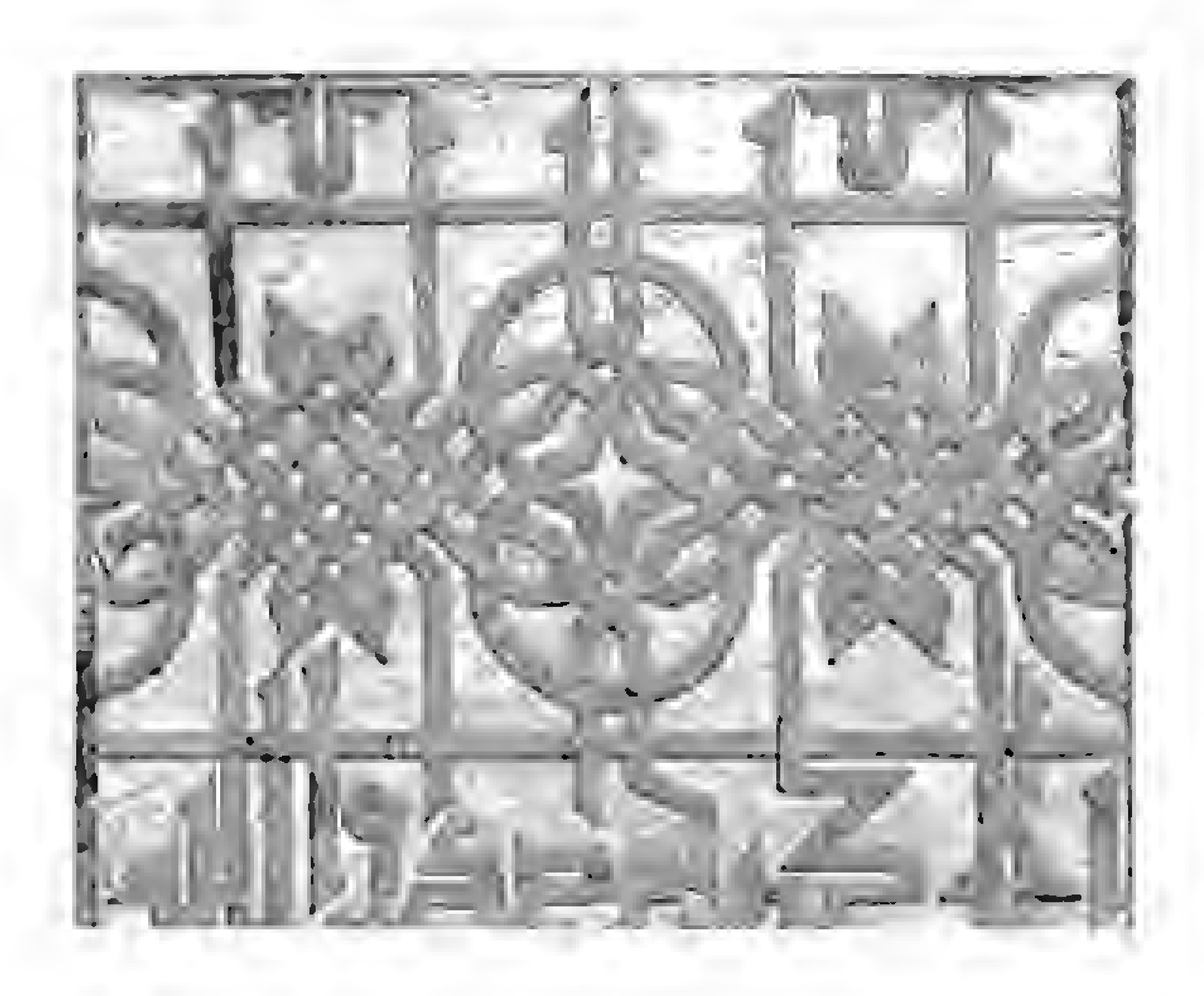


الشكل رقم (١٣)

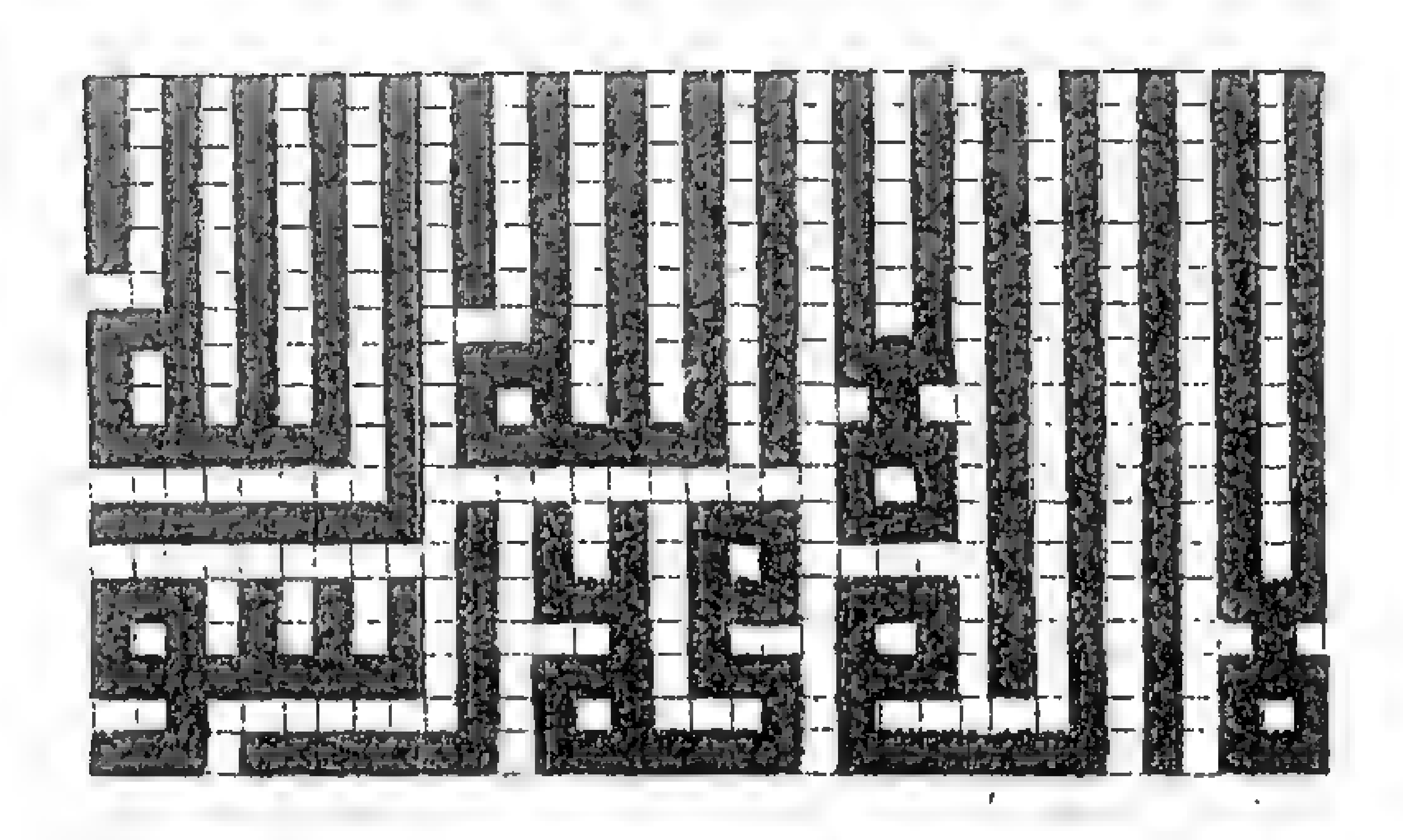


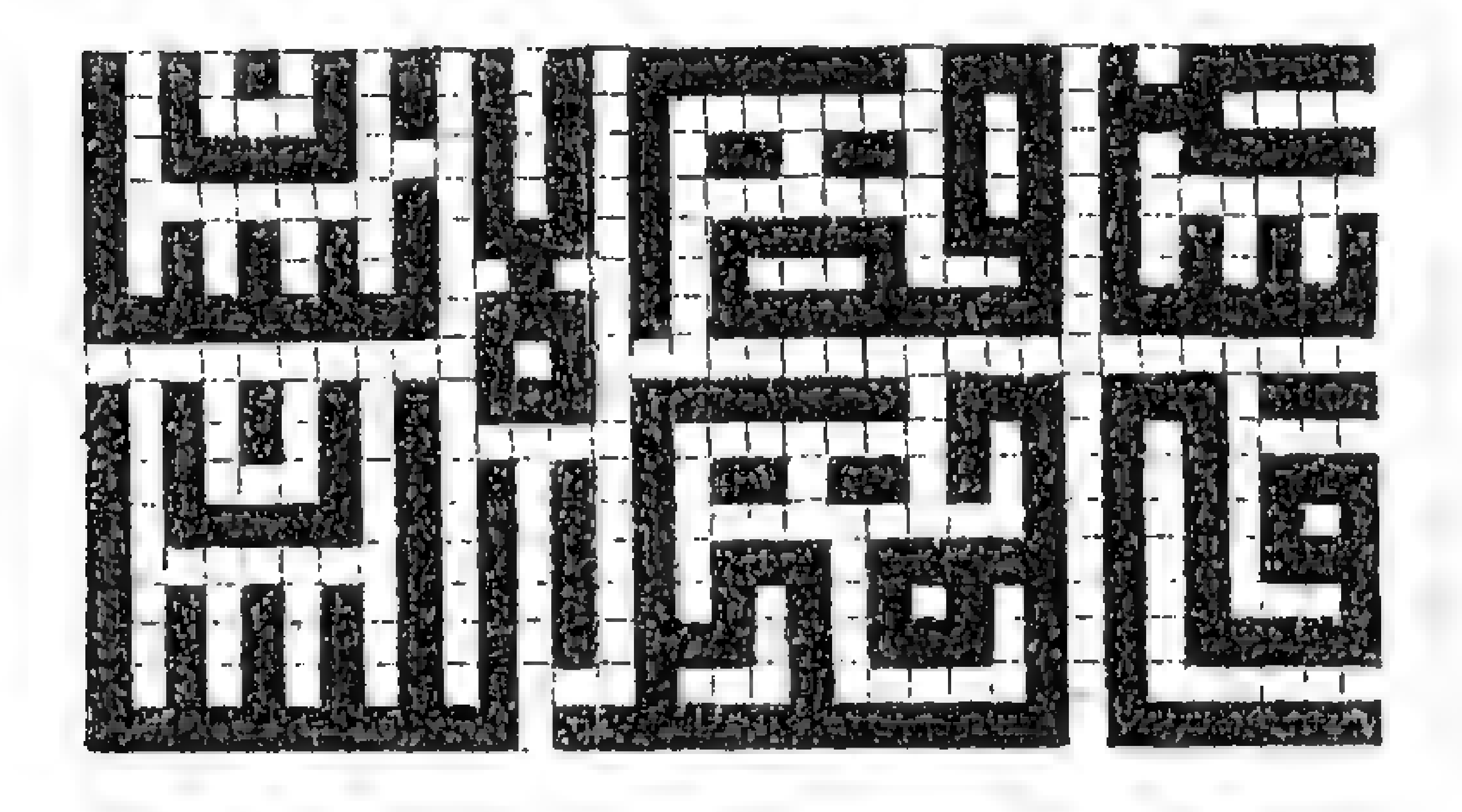


الشكل رقم (١٤)



(الشكل رقم ١٥)





الشكل رقم (١٦ - أ)



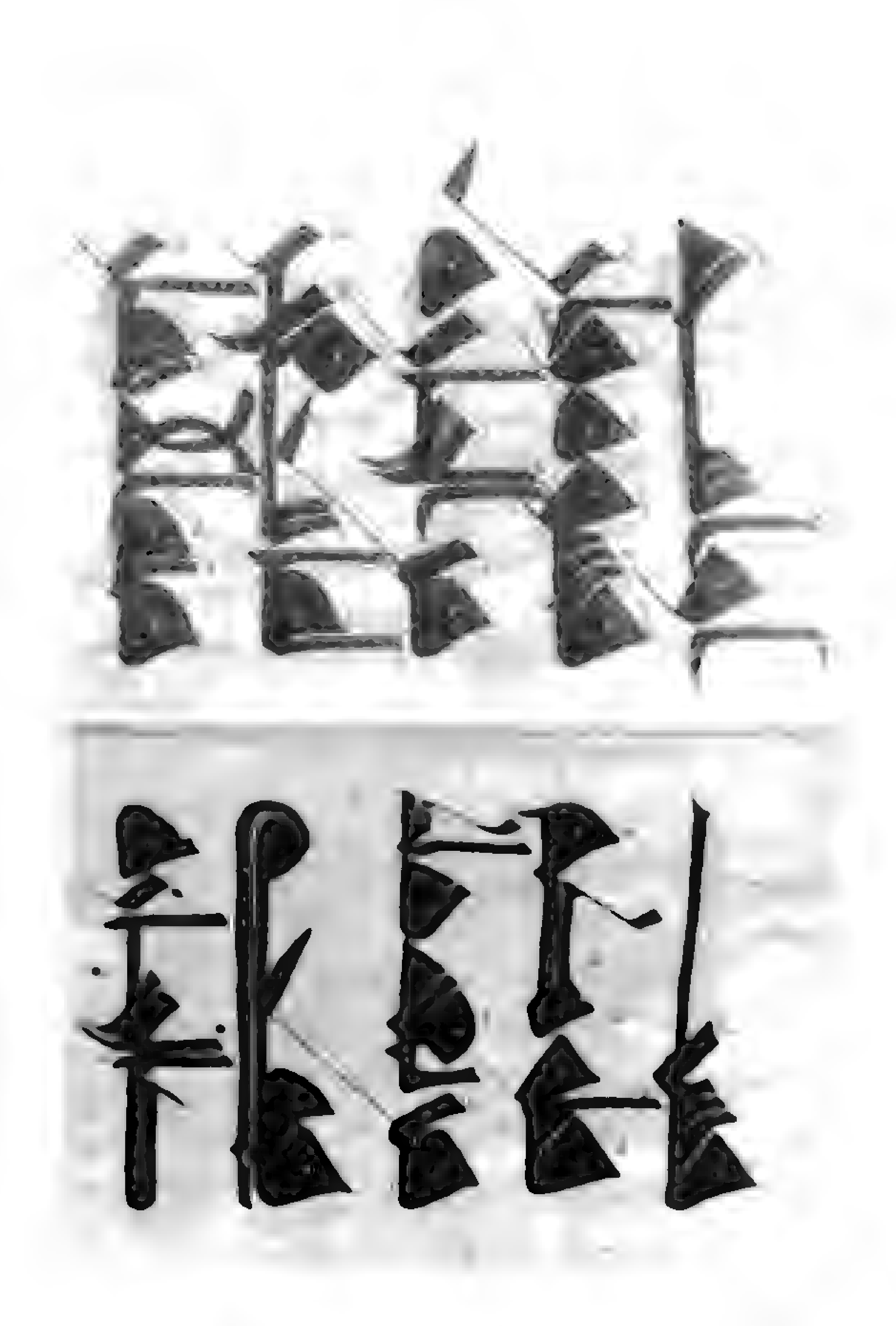


الشكل رقم (١٦ - ب)

ربنا ليقيموا الصلوة فاجعل أفئدة من الناس تهوي إليهم
وارزقهم من الثمرات لعلهم يشكرون ربنا إنك تعلم
ما نخفي وما نعلن وما يخفى على الله من شيء في الأرض
ولا في السماء الحمد لله الذي وهب لي على الكبر إسمعيل
وإسحق إن ربي لسميع الدعاء رب اجعلني مقيم الصلوة
ومن ذريتي ربنا وتقبل دعاء ربنا اغفر لي ولوالدي
وللمؤمنين يوم يقوم الحساب ولا تحسبن الله غافلا
عما يعمل الظالمون إنما يؤخرهم ليوم تشخص فيه
الأبصار مهطعين مقنعي رءوسهم لا يرتد إليهم
طرفهم وأفئدتهم هواء وأنذر الناس يوم يأتيهم
العذاب فيقول الذين ظلموا ربنا أخرنا إلى أجل قريب
نجب دعوتك ونتبع الرسل أولم تكونوا أقسمتم
من قبل ما لكم من زوال وسكنتم في مساكن الذين
ظلموا أنفسهم وتبين لكم كيف فعلنا بهم وضربنا
لكم الأمثال وقد مكروا مكرهم وعند
الله مكرهم وإن كان مكرهم لتزول منه الجبال
فلا تحسبن الله مخلف وعده رسله إن الله عزيز ذو انتقام

الشكل رقم (١٧)

الشكل رقم (١٨)



الشكل رقم (١٩)

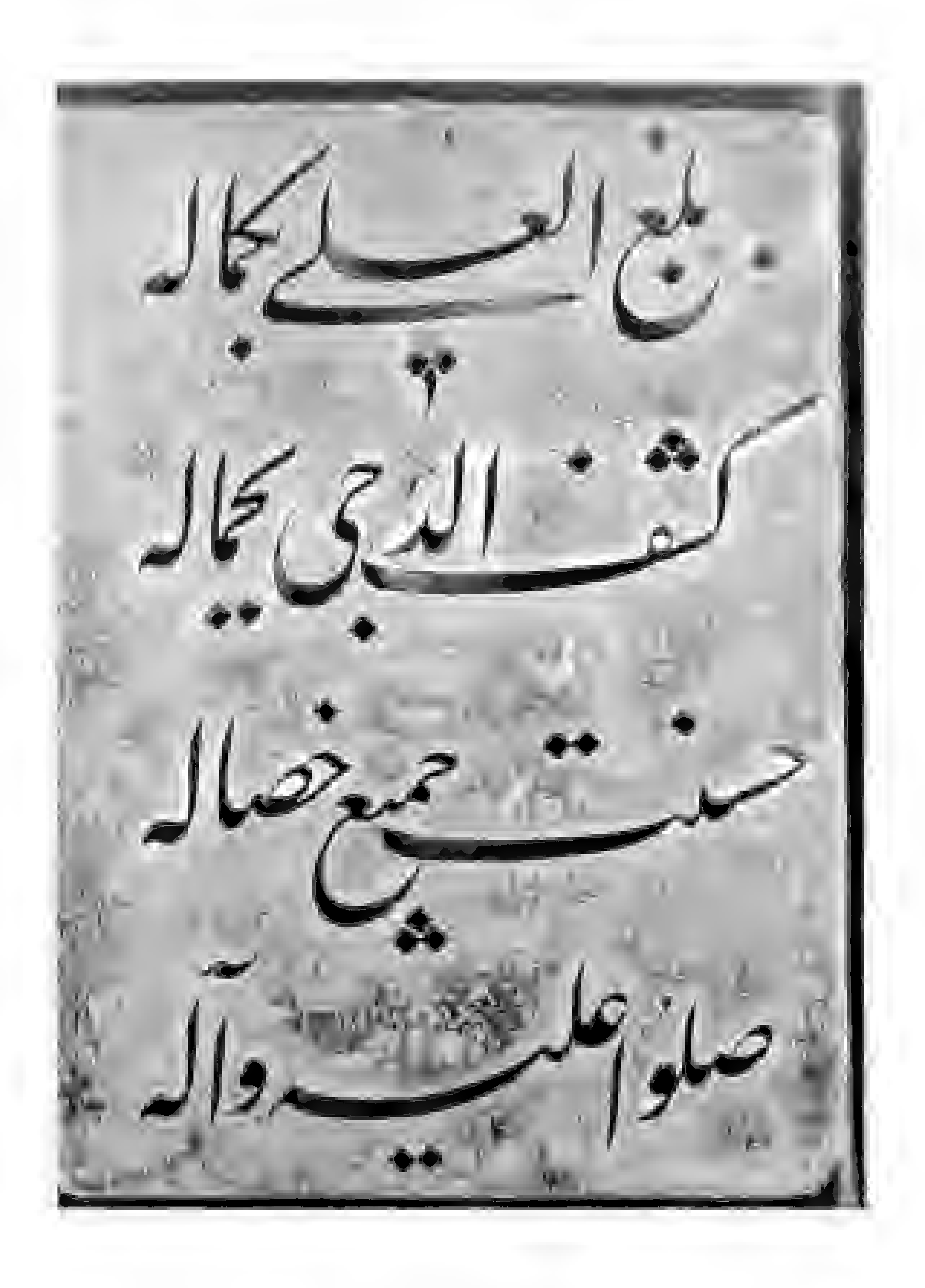
الشكل رقم (٢٠)

الشكل رقم (٢١)

الشكل رقم (٢٢)

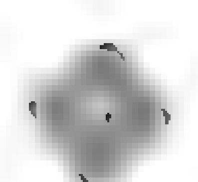
الشكل رقم (٢٣)

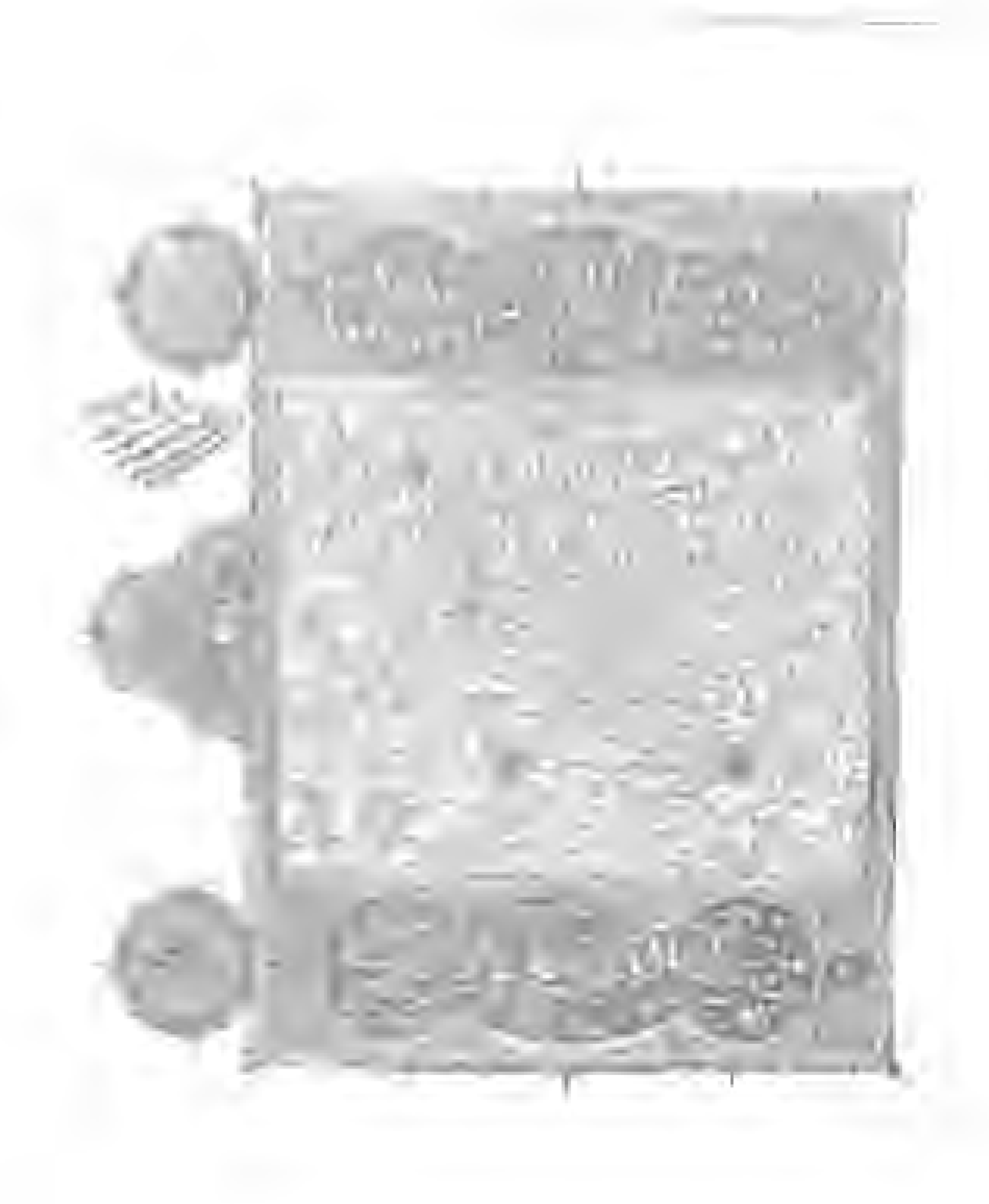



بلغ العلى بكماله
كشف الدجى بجماله
حسنت جميع خصاله
صلوا عليه وآله

الشكل رقم (٢٤)

الشكل رقم (٢٥)





الشكل رقم (٢٦)



الشكل رقم (٢٧)

اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم

الشكل رقم (٢٨)

نهر متعدد.. متجدد

هذا الكتاب

وإذا كانت هذه العلوم الخطية العربية قد تمثلت، بحسب بعض هؤلاء المصنفين، في علم أدوات كتابة الخط، و علم قوانين كتابة الخط، وعلم تحسين أشكال الحروف، وعلم كيفية توليد الخطوط عن أصولها، وعلم تركيب إملاء الخط العربي، وعلم خط المصحف، وعلم خط العروض، وعلم آداب كتابة خط المصحف، وعلم رسم خط المصحف، وعلم معرفة مرسوم الخط، وعلم تركيب مداد الخط، وغيرها.. فإن ما تجب الإشارة إليه هنا، وبالضرورة العلمية والمنهجية، هو أن المعرفة العربية الإسلامية قد عنيت أيضا، وبشكل خاص ومميز، بدراسة (الخط العربي) دراسة جمالية فنية تنطلق من (حقيقة الخط) الممثلة في كونه صورة أو شكلا، وتهدف إلى تأسيس ما وصفه بعض هؤلاء المصنفين المعرفيين أنفسهم بـ «علم تحسينه، وتحريره، وتزيينه».



وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية
قطاع الشؤون الثقافية
إدارة الثقافة الإسلامية